ARTE PREHISPÁNICO EN MESOAMÉRICA

Paul Gendrop



EDITORIAL TRILLAS
México

ARTE PREHISPÁNICO EN MESOAMÉRICA

Paul Gendrop

Este libro se encuentra en versión electrónica
online listo para descargar en :

http://issuu.com/george_cortes/docs/arte_prehispanico_en_mesoamerica





ARTE PREHISPÁNICO EN MESOAMÉRICA

Paul Gendrop

Edición digital realizada por:
Cortés Nava Jorge Eduardo
Vega Morales Claudia Gabriela
Universidad Autónoma de Querétaro



La presente obra fue realizada bajo los auspicios del Centro de Investigaciones Arquitectónicas de la Escuela Nacional de Arquitectura, en la Universidad Nacional Autónoma de México, como parte del programa de investigaciones y publicaciones del Departamento de Investigaciones Humanístico-arquitectónicas. Los dibujos que ilustran esta obra fueron hechos para dicho programa, por el autor y sus ayudantes del Centro de Investigaciones Arquitectónicas, con la colaboración de numerosos alumnos del Departamento de Historia de la misma Escuela Nacional de Arquitectura. Tanto el texto como sus ilustraciones son publicados por Editorial Trillas con el permiso expreso de sus respectivos autores, y con el consentimiento de las autoridades de cada una de las instituciones y dependencias mencionadas.

CENTRO DE INVESTIGACIONES ARQUITECTÓNICAS
ESCUELA NACIONAL DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



PREFACIO

Entre los cambios con frecuencia revolucionarios que nos ha tocado vivir a partir de la última guerra, unos han sido positivos y otros negativos, unos espléndidos y otros trágicos. Un cambio feliz con hondas raíces se refiere al interés mundial que hoy suscita el antiguo arte de Mesoamérica. Si antes apenas se publicaba una que otra obra sobre este tema, ahora se han multiplicado.

Son varios los motivos de cambio tan notable, pero derivan principalmente del proceso universal de descubrimiento histórico y de las facilidades cada vez mayores de intercomunicación no sólo entre distintas geografías, sino entre distintas civilizaciones. Interviene el espacio y también el tiempo. Es parte del movimiento que incorpora todas las artes presentes y pasadas a un arte universal. Y es que ahora necesitamos conocer más que nunca la experiencia vital de otras civilizaciones; por lejano al nuestro que haya sido su desarrollo, todas tienen algo que enseñarnos. En nuestro desorden y confusión estamos buscando en todos lados lo que han hecho otros hombres; tal vez sus triunfos y sus fracasos nos ayuden en la difícil senda que seguimos. Esta universalización de nuestras ideas y de nuestro gusto estético, y las facilidades técnicas antes imposibles, están colocando al arte mesoamericano dentro de la corriente universal por mucho que haya tenido una historia separada.

Estamos convencidos, además, de que no puede entenderse un arte si no se conoce la cultura que lo creó; de donde deriva la necesidad de una serie de estudios y de datos, que si no con finalidad estética, son parte integrante y necesaria de todo estudio estético. Así vemos una correlación, entre los avances del conocimiento sobre la antigüedad americana y las posibilidades de entender su arte. El siglo XVI en México fue etnográfico. La tradición, bien decaída después, empieza a renacer a fines del XVIII. Sólo a mediados del siglo XIX toman importancia estudios de viajeros, publicaciones de documentos fundamentales y más tarde descubrimientos en el campo. Pero todavía se trataba más bien de una masa de datos inconexos que apenas si podían iniciar el entendimiento de una civilización. Ni siquiera el concepto de que se trata de una civilización estaba presente.

Todas las artes americanas, consideradas más o menos al mismo nivel, no pasaban de muestras etnográficas, de curiosidades, de objetos primitivos

que salvo rarísimas excepciones no merecían colocarse al lado de las altas producciones de Occidente, de Egipto o de China. El antiguo arte mexicano tenía que refugiarse en los museos de historia natural junto con sus modestos vecinos de esas otras áreas que efectivamente nunca llegaron al nivel de civilización. Era la época en que un arqueólogo, como Charnay, decía que "valientemente" se atrevía a considerar un dintel de Yaxchilán como objeto de arte.

No es sino en este siglo cuando las piezas maestras o los monumentos mesoamericanos han tomado su rango al lado de los productos mayores de otras civilizaciones. Además, aun cuando queden todavía tantos mares desconocidos, podemos deslindar las culturas que forman la civilización mesoamericana, iniciar la secuencia de su aún confusa cronología y entender algo de las bases reales sobre las que se estableció y se desarrolló. Gracias a esto es posible también intentar una historia de su arte. Historia que tendrá por ahora las mismas lagunas y las mismas brumas, pero que ya empieza a ser inteligible.

Por ello, la bibliografía del arte antiguo se acrecienta cada día al paso de los descubrimientos arqueológicos y otros estudios antropológicos. Ya pueden producirse con alguna validez visiones de conjunto sobre la historia del arte mesoamericano o sobre algún tema especial de este vasto campo. Felizmente los libros sobre arte tan único no se han quedado sólo para el uso y deleite del especialista. Por el contrario, hay ya varias obras que tratan de llevar al gran público conocimientos serios que permiten entender un arte tan difícil de penetrar, sin que por ello el lector necesite lanzarse en una serie de estudios para los que le falta necesariamente el tiempo o la vocación.

De aquí la importancia de un libro como el que ha escrito el doctor Paul Gendrop. Documentado y cuidadosamente estudiado en sus detalles, está concebido para la lectura de un vasto público. No contiene noticias o apreciaciones falsas, pero tampoco se pierde en la maraña gigantesca de dudas y opiniones diferentes que el especialista necesita conocer para poder algún día explicarlas, pero que sólo son motivo de confusión en obras como ésta. A través de las páginas de este libro podemos seguir, basados en datos recientes y serios, las etapas y los diferentes estilos de Mesoamérica. Su estilo claro y sus magníficas ilustraciones bien ligadas al texto, lo hacen ameno y útil.

No es obra de un día. Comenzada desde 1963, el arquitecto y doctor Paul Gendrop ha venido trabajando en ella sin descanso, puliéndola cada vez más. Muy valioso me ha parecido su cuidado de ir incorporando hasta los descubrimientos y datos más recientes, logrando así un estudio totalmente contemporáneo.

Ignacio Bernal

Quiero dedicar este libro a la memoria de don Manuel Toussaint, quien supo ser consejero afable y amigo durante mis años de adolescente, y alentar en mí el cariño por las obras del pasado.



ÍNDICE GENERAL

ADVERTENCIA A LA SEGUNDA EDICIÓN

Sería muy largo enumerar aquí los nombres de todas las personas que me han brindado su consejo o sus observaciones respecto a la primera edición de esta obra. Me limitaré, por lo tanto, a mencionar a algunos de mis amigos que, de la manera más espontánea, me facilitaron material gráfico y apoyo, como es el caso de los doctores Richard Barrutia, Michel Christ, Miguel Guzmán Peredo, Horst Hartung, Seymour Menton, Hugo Ortiz Dietz, Julián Palley y Fernando Rueda Franco; así como Roger Bogaert, Jacques Bonnavent, José Manuel Camarillo, Ada Contreras, Albert Chauvet, Michel y Claire Debaig, Fernando y Lydia Díez de Urdanivia, Manuel y Patricia de Elías, Bruno y Carmen de Vecchi, Nat D. Fast, David y Sally Forden, María Heimpel, Doris Heyden, Francis Lafon, Walter Lenz, Robert y Helen Long, José Lozada Tomé, Eduardo y Maru Matos Moctezuma, Jean-Max Moussineaux, Lloyd y Carmen Nissley, Louis Nonis, Alfredo Pérez Bolde, Dolores Plunket, René Sagastume, Luis y Beatriz Valle, Federico Wagner, Jacques y Claire Warin, y Helga Wyss-Paasche. Agradezco igualmente a los siguientes ex-alumnos —y amigos— su entusiasta y desinteresada ayuda en la realización del material gráfico destinado a esta segunda edición: John Allen, Héctor Bracho Sotres, Catherine Bowers, Fernando Castro Cámara, Antonio Dabbah Mustri, Fernando Depardon Benítez, Pedro Dozal, Fidelia García Salazar, Francisco Gutiérrez Martínez, Betty McAdams, Natalia Pineda Aldaco, Arturo Ruiz Caballero, Juan Antonio Siller, Marcia Staller y Rosemary Wells.

ADVERTENCIA A LA PRIMERA EDICIÓN

La idea de este libro nació durante el otoño de 1963, cuando me encontraba en calidad de catedrático e investigador en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato. Unos meses atrás, había regresado de París, donde me había doctorado en la Sorbona presentando una tesis sobre *estética de la escultura azteca.*

Al impartir la cátedra de *Arte prehispánico*, tanto en la Escuela de Arquitectura como en la Facultad de Filosofía y Letras, y en la Escuela de Verano de Guanajuato, me di cuenta de que, tanto el material audiovisual como la bibliografía con que suele contarse para esta cátedra, eran insuficientes para dar a los estudiantes una idea completa de los diferentes temas

que integran el curso; resultaba difícil, por otra parte, exigir a los estudiantes la adquisición de las numerosas obras especializadas susceptibles de complementar la bibliografía disponible. Se me ocurrió entonces planear una serie de *monografías* cortas que cubrieran el programa de un curso de arte prehispánico, mismas que, acompañadas de algunos dibujos de obras representativas de cada época y estilo, pudieran reproducirse en forma de *apuntes* mimeografiados y adquirirse por un precio muy bajo.

Empecé, pues, a bosquejar los temas que a mi juicio debían ser cubiertos, mientras iba extrayendo de libros, revistas, folletos y hasta recortes de periódicos, el material gráfico que me parecía más adecuado, dibujándolo a pluma con la ayuda de algunos alumnos; la obra de Miguel Covarrubias, con sus extraordinarios dibujos, me sirvió de inspiración en un principio, sobre todo en lo referente a escultura. Cuando, al correr los meses, tuvieron conocimiento de la ya apreciable cantidad de ilustraciones que se habían llevado al cabo, algunos buenos amigos de la Universidad de Guanajuato, como el profesor Ernesto Scheffler, el doctor José Ramos Salinas, el maestro Manuel Jorge de Elías, el maestro José Chávez Morado, el arquitecto Jaime Ortiz Lajous y el arquitecto Luis Ortiz Macedo, entonces director de la Escuela de Arquitectura, opinaron que este material era de una claridad y calidad que ameritaba orientarse hacia una publicación de carácter más formal. Y a principios de 1967, al ingresar a la Escuela Nacional de Arquitectura para impartir la cátedra de Arte prehispánico, encontré en la persona de su director, el arquitecto Ramón Torres Martínez, todo el apoyo necesario para concluir este trabajo. Tuve, además, el privilegio de colaborar en la iniciación de labores del Centro de Investigaciones Arquitectónicas, bajo la dirección del arquitecto Francisco Gómez Palacio, quien me nombró jefe del Departamento de Investigaciones Humanístico-arquitectónicas. Me fue posible de este modo llevar paralelamente mis cátedras y la elaboración del libro, contando para ello con una ayuda amplia y entusiasta por parte de mis alumnos, especialmente en lo que se refiere a la ejecución de los dibujos.

He aquí el libro terminado, si es que una obra de esta índole puede algún día considerarse terminada. . . Es, ante todo, un libro hecho por estudiantes y para estudiantes, si bien está destinado a un uso más amplio. No pretende otra cosa sino poner al alcance de las personas que se interesan por las diferentes manifestaciones del arte que floreció en Mesoamérica durante la época precolombina, un resumen de los conocimientos actuales al respecto; o sea, más que una aportación original, creemos que se trata simplemente de una síntesis basada en una selección personal y actualizada hasta donde nos fue posible hacerlo. Y como la amplitud y la diversidad del tema obligaba a abordar aspectos tan variados como pueden ser la cerámica y la arquitectura, quisimos conservar en cierta medida el criterio inicial de subdividir algunos capítulos en una serie de monografías aisladas. La exposición de estas monografías no obedece siempre a un riguroso orden cronológico; presenta en ocasiones, según la importancia de algunos temas, una secuencia regional o aun conceptual.

Con el afán de hacer la lectura menos tediosa y más objetiva, y dado el carácter general de la obra, concedimos una mayor importancia al material gráfico que a la parte escrita, procurando que en la mayoría de los casos, las ilustraciones se hallaran localizadas lo más inmediatas al lugar de su referencia en el texto. Y donde sí esperamos que haya una aportación, es precisamente en el abundante acopio de dibujos, casi todos originales, que constituyen la parte principal de este material gráfico, y que son complementados por algunas láminas de fotografías a colores. La selección y el criterio de presentación de las ilustraciones fueron quizá la parte más laboriosa de la génesis de este libro, pues se quiso escoger en cada caso el material más *representativo*, recurriendo para ello a las fuentes más diversas. Y si se descartó radicalmente el empleo de fotografías para las ilustraciones en blanco y negro, fue con el doble fin de brindar unidad de presentación y de volver más claras numerosas obras de arte que —por hallarse mutiladas, semidestruidas o en parte ocultas aún, o bien simplemente por la mala calidad de su reproducción fotográfica— no resultan comprensibles sino para los ojos experimentados de los arqueólogos. Cuando, impulsados por el mismo afán de volver esos objetos más accesibles al lector, intentamos una reconstrucción gráfica parcial o total, fue siempre con apoyo en fuentes serias y tomando generalmente una fotografía como punto de partida.

Quizá parezcan excesivas al lector las variadas técnicas que se emplearon en la ejecución de los 834 dibujos que ilustran el libro, pero debemos aclarar que participaron en ellos un total de 172 personas, y que lo primero que se buscó, ante todo, fue la claridad de expresión, dejando que los mejores dibujantes escogieran para ello la técnica que les pareciera más adecuada. Y si todos los dibujos no presentan la misma calidad, podemos decir, en cambio, que algunos resultaron para nosotros una sorpresa muy grata. Mencionemos, por ejemplo, los que realizaron en forma espontánea algunos arquitectos, catedráticos de Historia de la Cultura, como José Luis Benlliure, José Luis Ezquerra de la Colina y Juan Artigas Hernández; y aquellos que fueron hechos por los —entonces— estudiantes y pasantes de arquitectura tales como Francisco Artigas del Olmo, quien parece seguir la tradición de los grandes grabadores; Ignacio Cabral, quien supo, como pocos, captar la fuerza de la escultura azteca; Rafael Costábile H., Pedro Dozal, Ricardo Gabilondo, César Gallardo Mason, Miguel Gallo, Francisco Gutiérrez Martínez, Gil López Corella, Luis Vergara Pérez y otros, quienes expresaron magistralmente la arquitectura prehispánica en su conjunto tanto como en su detalle; las señoritas Esperanza Arias Salum, Alma Deloy Garnica y María Guadalupe Lomas Maldonado, que con un "puntillismo" incansable dieron nueva vida a tantos objetos de barro, de piedra o de hueso; Héctor Barrena, Joaquín Beltrán, Rubén Díaz, Luis Durán, Mariano Eguiarte, Víctor Esperón, Jesús Palafox, Roberto Villegas Figueroa, Adolfo Garza Quintero, Leopoldo López Bravo, Jesús Gallegos, Sergio Mosiño, Abel Ramírez Rizzo, Manuel Rodríguez Vivanco, Arnauld Schönbrunn, para no mencionar a todos . . . La señorita Denise Gendrop, la señora Louise Sarre,

la señora Cristina A. de Beltrán, la señora Margarita A. de Huerta, las señoritas María de la Luz Barrientos y María Luisa Vázquez, y el señor Salomón Mervich, quienes pasaron a máquina el texto manuscrito. Enrique Greenwell Castillo, quien empezó en Guanajuato la maqueta de presentación del libro, misma cuyo aspecto definitivo fue dado en México, bajo los consejos del señor Heriberto Malváez, por Miguel Dada y Lemus, José Luis Arzani, Luis Burguete, Rafael Costábile H., Hernán Yáñez I., Carlos Amero y P., José Sayeg Nevárez y Arturo Meneses H., antes de pasar por las manos del excelente diseñador, el señor Eberto Novelo, que dio a la maqueta su toque final.

Agradezco, igualmente, a las siguientes personalidades del Instituto Nacional de Antropología e Historia, su complaciente ayuda, empezando por su director, el doctor Ignacio Bernal, quien tuvo la gentileza de revisar el manuscrito y me honró con escribir el prefacio de este libro; el arquitecto Luis Ortiz Macedo, entonces secretario general; el licenciado Joaquín Cortina Goríbar; el licenciado Jorge Gurría Lacroix; el licenciado Gonzalo Obregón; el licenciado Eugenio Noriega; los señores arqueólogos Jorge R. Acosta, José García Payón, Eduardo Matos Moctezuma, Carlos Margáin, Mariano Monterrosa Prado, Carlos Navarrete y Agustín Villagra Caleti, quienes me brindaron toda clase de facilidades para la obtención de documentos, material gráfico, permisos de reproducción, etcétera. . . ; el arquitecto Ignacio Marquina, cuya obra monumental fue para mí —como ha sido y seguirá siendo para muchos— una fuente inagotable de datos; la señora Tatiana Proskouriakoff, a quien el arte maya debe tanto; el profesor Manuel del Castillo Negrete, director del Departamento de Restauración del Patrimonio Artístico y Centro "Paul Coremans"; el profesor Jaime Cama y el maestro restaurador Sergio Arturo Montero; el arqueólogo Alfonso Medellín Zenil, director del Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana, y buen amigo, quien, además de haber revisado mi manuscrito, me colmó de un material gráfico de excelente calidad; y sus colaboradores Francisco Beverido y Juan Sánchez; el licenciado Luis Luján Muñoz, director del Instituto de Antropología e Historia de Guatemala, y el profesor Guy Stresser-Péan, director de la Misión Arqueológica y Etnológica Francesa en México; el señor Louis de La Tour du Pin; el profesor Robert A. Landen; el profesor Serge Darmon; el profesor Antonio Toussaint; el profesor Adolfo Ramos; el doctor Darnell Roaten; el maestro Howard Leigh; el maestro José Chávez Morado; mi antiguo maestro el arquitecto Wilfrido Du Solier; los arquitectos Raúl Abarca, Gilberto Escobar, Manuel Giner de los Ríos, Carlos Augusto Martínez Serna y Francisco Prats y el ingeniero Víctor Manuel Ramírez Herrera; los arquitectos y catedráticos de la Escuela Nacional de Arquitectura, Daniel Carreón, Luis Gil Laisequilla, Miguel Messmacher, Ricardo de Robina y Manuel Sánchez Santoveña; y mis ex alumnos Ignacio Cabral, José Luis y Michèle González Ortega, Juan Ramón Gurrola Jordán, Suzanne

Krosch, Gil López Corella, Miguel Angel Minutti, Fernando Ruiz Soto, Alfonso Seoane Castro, Jorge Tapia M., Miguel Vigil y Diego Villaseñor Cusi.

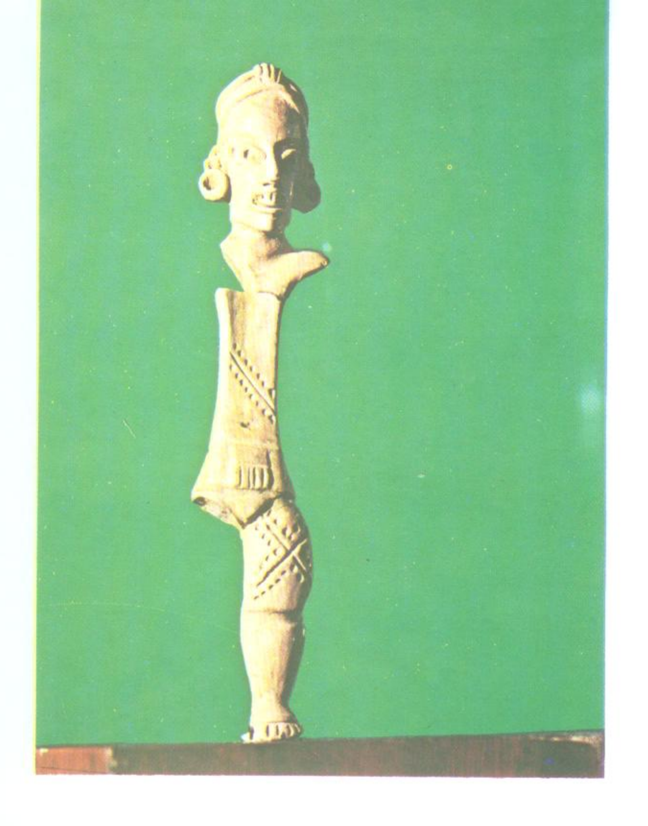
Quiero, asimismo, expresar mi gratitud a las personalidades universitarias que hicieron posible la publicación de este libro: el arquitecto Ramón Torres Martínez; el arquitecto Francisco Gómez Palacio; el arquitecto Alejandro Leal García; el arquitecto Carlos Williams; el arquitecto Eduardo Saad; el doctor Rubén Bonifaz Nuño; el doctor Miguel León-Portilla; la doctora María del Carmen Millán; el doctor Alberto Ruz Lhuillier; el profesor Gastón García Cantú; el maestro Eduardo Lizalde y el maestro José Luis Balcárcel, quienes me alentaron en mi trabajo; y las siguientes personas que, después de haber leído el manuscrito, me honraron con un dictamen favorable: la maestra Marta Foncerrada de Molina, que en forma tan gentil y paciente leyó mi manuscrito, salvándome muy a tiempo de cometer algunos errores graves; el arquitecto y catedrático Alberto Amador Sellerier, que me brindó su apoyo más decidido y entusiasta; la maestra Marcia Castro Leal; mis compañeros y amigos del Departamento de Historia, de la Escuela Nacional de Arquitectura, quienes tuvieron la paciencia de escuchar, semana tras semana, en nuestras familiares "juntas de seminario" en casa de doña Pilar, viuda del distinguido maestro Juan de la Encina, la lectura del manuscrito: José Luis Benlliure, Manuel Sánchez Santoveña, Juan Artigas, Vicente Martín, Jesús Barba, Juan Urquiaga Blanco, Salvador Díaz-Berrio, Enrique Ortiz Flores, Vicente Alonso, José Arán Vidal, Francisca Zanaboni, Alma Peralta, Roberto Shimizu, Salvador Castillo, Fernando Alba Aldave, Alfredo Castelló Durán, Luis Durán, Jacques de Lavenne de Choulot, etcétera.

Por último, agradezco a mi esposa la enorme dosis de paciencia que me mostró, al permitir que yo consagrara todos mis ratos libres a la elaboración de este libro.

Guanajuato, otoño 1963 — México, D. F., otoño 1969.



FIG. 1. "Estela A" de Copán, Honduras; cultura maya clásica; año 732 d.c. (dibujo de Francisco Artigas del Olmo).











ARTE PREHISPÁNICO
EN MESOAMÉRICA



FIG. 2



FIG. 3

FIG. 2. Impresión de un sello azteca de barro, que representa el signo muy utilizado de "ollín" o "movimiento" símbolo del "Quinto sol" que, según las crónicas indígenas, es el que aún nos alumbra (dibujo de José Arce Morales, según Jorge Enciso, «Sellos del antiguo Mexico», pág. 146). **FIG. 3.** Retrato de fray Bernardino de Sahagún (1500-1590), misionero español que recopiló la mayor cantidad de crónicas indígenas. **FIG. 4.** Retrato de Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592), autor de los famosos «Ensayos» donde, en repetidas ocasiones, emite juicios críticos contra la forma en que fue consumada la Conquista del Nuevo Mundo, y lamenta la brutal desaparición de las culturas indígenas (dibujos del autor según grabados de la época).

1. Según Sigwald Linné, «Amérique Précolombienne», pág. 67. **2.** Alberto Durero, «Diario de viaje en los Países Bajos», págs. 24-25. **3.** Pedro Mártir de Angleria, «De Orbe Novo», fol. LXI. V° **4.** Montaigne, «Essais», libro III, cap. VI, págs. 137-138. **5.** Los pueblos mesoamericanos se valieron de rodillos y rampas para trasladar objetos pesados, pero desconocieron el uso de la rueda, si bien ésta aparece en un momento dado en algunos juguetes de barro (véase la pág. 31).

FIG. 4



INTRODUCCIÓN

Hace apenas unos cincuenta años, ninguna de las llamadas *enciclopedias del arte* dedicaba una sección al *arte precolombino;* raro era inclusive ver figurar juntas estas dos palabras. Todo un mundo de formas, bruscamente destruido en el siglo XVI, parecía destinado al olvido y algunos de sus restos, esparcidos en museos y colecciones particulares, eran considerados más bien como objetos de curiosidad científica que como obras de arte.

Sin embargo, desde 1519, Cortés enviaba a Carlos V los primeros presentes del emperador azteca, y el entonces futuro defensor de los esclavos indios, Fray Bartolomé de las Casas, al ver llegar esos presentes a España, exclamaba que "¡más parecían sueños que cosas hechas por la mano del hombre!".[1] Un artista de la talla de Durero reportaba en su "diario de viaje", después de haber contemplado estos mismos objetos en Bruselas en 1520: "¡En mi vida he visto cosas que hayan regocijado tanto mi corazón!".[2] Y Pedro Mártir de Angleria, admirándolos diez años más tarde, se sorprendería ante ". . . la destreza y el arte con que la obra supera a la materia".[3] Pero muy pronto se impondría la codicia de algunos conquistadores: eran fundidas las joyas de oro y plata, y todo lo que no era negociable cayó en el olvido durante cerca de cuatro siglos.

Conscientes de la brutal aniquilación de estas culturas, algunos monjes acumularon fielmente un sinnúmero de tradiciones orales indígenas; pero sus crónicas, consideradas en aquel entonces peligrosas, prudentemente fueron postergadas. Unos escritos como los que recopiló fray Bernardino de Sahagún (fig. 3), monje concienzudo y objetivo, auténtico precursor de la etnología, constituyen actualmente una fuente de información de incalculable valor para los investigadores.

Resulta interesante observar cómo, hacia fines del siglo XVI, el mismo Montaigne (fig. 4), apartándose de ese espíritu escéptico y distante que le era habitual, se conmovió ante la suerte del mundo precolombino. "¡Mucho me temo —dice entre otras cosas en sus *Ensayos*— que nosotros hayamos precipitado su declinación y su ruina por nuestro contagio, y que le hayamos vendido muy caro nuestras opiniones y nuestras artes! . . . La mayoría de sus respuestas y de las negociaciones hechas con ellos atestiguan que no nos debían nada en natural claridad de espíritu y en pertinencia. . . Pero en cuanto a devoción, observancia de las leyes, bondad, liberalidad, lealtad y franqueza, bien nos valió no tener tanto como ellos: ¡se perdieron por esa ventaja, se vendieron y traicionaron a ellos mismos! . . ."[4]


FIG. 5

Había que esperar hasta fines del siglo XVIII para ver renacer el interés hacia ese mundo sepultado. Y no hace mucho tiempo aún, las ruinas de estas civilizaciones aparecían como formas inertes, como grandes esqueletos vacíos de todo contenido. Era necesario, pues, con la ayuda de la arqueología y de las crónicas, dar una nueva alma a esos despojos o, más bien, volver a encontrar esta alma, para tratar de colocar nuevamente estos objetos dispersos dentro de su contexto original; pues ¿no es, acaso, el arte de cada pueblo la expresión de una peculiar visión del mundo? . . .

Justino Fernández, en su obra *Coatlicue, estética del arte indígena en México*, hace un interesante análisis de la manera en que fue evolucionando, a través del tiempo, el juicio estético con respecto a las obras de arte indígenas, desde los tiempos de la Conquista hasta su reciente consagración dentro del panorama artístico universal. Hoy día pocas son, en efecto, las personas que se niegan a conceder algún valor estético a las creaciones de los pueblos precolombinos; influye, sin duda, en el juicio de estas personas la observación —comprensible en una época en que la ciencia y la técnica rigen el mundo como nunca antes lo habían hecho— de que estas civilizaciones, consideradas exclusivamente desde el punto de vista técnico y comparadas con otras, escasamente habían logrado rebasar un nivel de evolución calificado por los antropólogos como *neolítico*, si bien se sabe que, paradójicamente, estas mismas civilizaciones habían alcanzado alturas muy apreciables en el campo del pensamiento y del arte.

Conviene, ante todo, tomar en cuenta que estos pueblos precolombinos tuvieron un desarrollo cultural al margen de los que originaron nuestra actual cultura occidental y que, en razón de su mismo aislamiento, no pudieron contar con esa posibilidad de intercambios mutuos que tanto contribuyó a la evolución de las civilizaciones orientales y occidentales.

Y si bien tuvieron importantes retrasos o lagunas culturales como la carencia de animales de tracción —salvo el caso de la llama en la región andina— y el desconocimiento práctico de la rueda[5] y de los metales duros, estas mismas deficiencias técnicas no hacen sino más admirable el hecho de que algunas de estas civilizaciones indígenas, a pesar de ello, hayan sabido idear un sistema aritmético en que entraba la concepción y correcta colocación del cero y, sin el más rudimentario instrumento de precisión, hayan elaborado un calendario cuya complejidad y exactitud nos asombran todavía. Además, ¿qué otro pueblo de la llamada *edad de piedra* ha alcanzado semejante nivel en la arquitectura y la escultura en piedra. . . .

ANTECEDENTES



FIG. 6

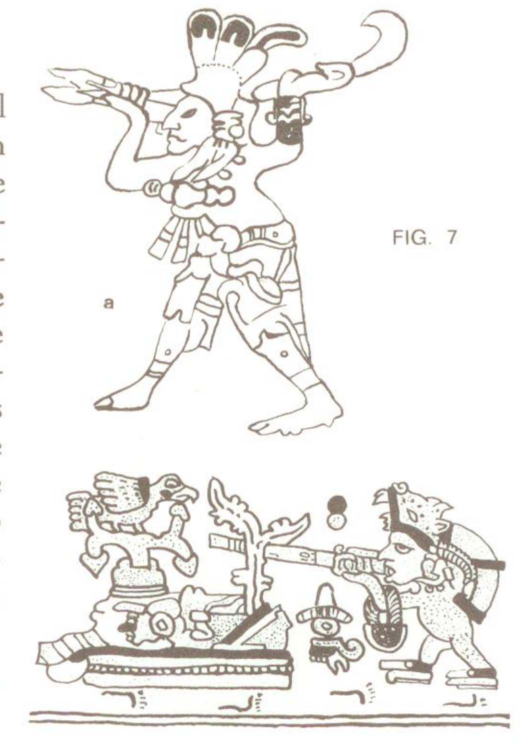


FIG. 7

Mucho se ha discutido acerca de los orígenes del hombre en América, desde las hipótesis que hablan de continentes desaparecidos como la Atlántida de Platón, hasta las que consideran al hombre americano como originario del Nuevo Mundo. Las teorías más aceptadas en la actualidad suponen que el hombre llegó al continente americano desde hace unos 30 000 años o más, durante la última glaciación del Wisconsin. El hielo que cubría entonces el Estrecho de Bering, formando un puente entre los dos continentes, permitió al hombre pasar de Asia a América en migraciones sucesivas, atraído según parece por unas mejores condiciones de subsistencia, y provisto sólo de una primitiva cultura correspondiente al paleolítico inferior.

Viviendo de la caza, de la pesca, de la recolección de frutos tanto acuáticos como terrestres (fig. 7), nómada generalmente, el hombre fue ocupando

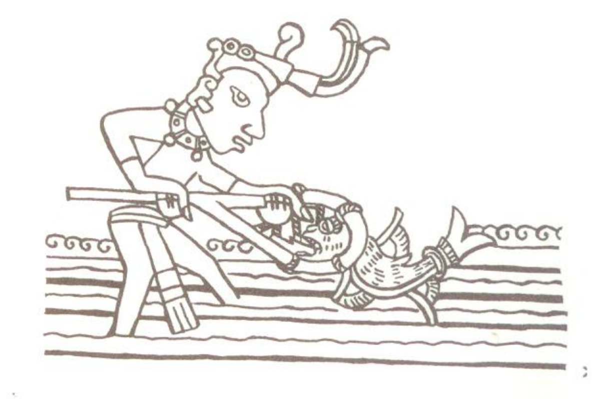


FIG. 5. Mapa que ilustra los probables orígenes del hombre americano en la época prehispánica. En la parte superior del mapa se ven las migraciones que cruzaron a pie por el estrecho de Bering, entonces cubierto por el hielo, o que se desplazaron costeando en pequeñas embarcaciones. En la parte central e inferior del mapa se observan los posibles contactos marítimos con Asia y Oceanía utilizando el Kuro-Shio y otras corrientes transpacíficas (dibujo de Mieko Toshishigue, según Raúl Flores Guerrero). **FIG. 6.** Hueso de Tequixquiac, que es hasta la fecha el único objeto prehistórico conocido en México en el que se observa una intención que no es exclusivamente utilitaria y puede ser de carácter artístico o mágico: mediante algunos recortes y taladros, lo que era sólo el hueso sacro de una raza extinta de llama ha sido transformado intencionalmente en una cabeza de coyote. **FIG. 7.** Diferentes representaciones de caza y pesca según códices prehispánicos. **a.** Hombre usando el "átlatl" o propulsor de dardos, arma tradicional en Mesoamérica desde tiempos muy remotos (códice Dresden). **b.** Oculto entre la maleza, un cazador con cerbatana acecha un pájaro (códice Bodley). **c.** Pescador atrapando peces con una pequeña red, según el códice Viena (dibujos de Paul Gendrop, Irma Carballo R. y Edmundo Méndez Campos).

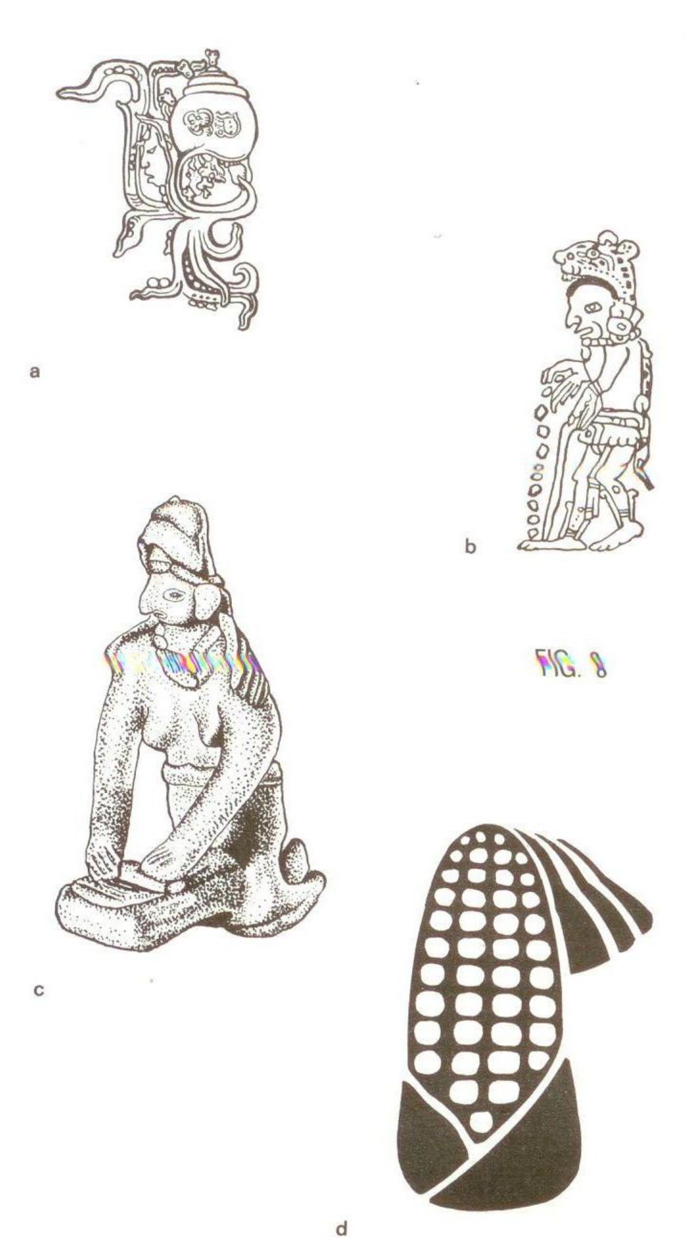


FIG. 8. La aparición del maíz; factor decisivo en la evolución del hombre prehispánico. a. Maíz personificado, fragmento de un bajorrelieve maya, según Maudslay. b. Siembra del maíz usando la "coa" mesoamericana, según el códice Madrid. c. Mujer amasando el maíz en el típico "metate" mexicano; figurilla de barro de Colima; 6.5 centímetros de alto; H F.N.Y. d. Mazorca de maíz, impresión de un sello de barro según Jorge Enciso; (dibujos de Paul Gendrop, Edmundo Méndez Campos y José Arce Morales) FIG. 9. Entierro típico de Tlatilco, México, que muestra las abundantes ofrendas de cerámica y de figurillas de barro que acompañan al muerto (dibujo de Manuel Medina Ortiz). FIG. 10. Figurilla de barro proveniente de Santa Cruz, Morelos; 7.5 centímetros de alto (dibujo de Esperanza Arias Salum). FIG. 11. Algunos ejemplos de cerámica del periodo preclásico inferior, según Román Piña Chan (dibujo de Héctor Loweree I.).

gradualmente el conjunto de este nuevo continente, mientras que los hielos iban retrocediendo hacia el norte, cortando finalmente todo contacto por tierra con el continente asiático (fig. 5).

Aislado del resto del mundo, salvo unos probables contactos esporádicos, por vía marítima, con Asia y Oceanía (fig. 5), el hombre americano se vio precisado a elaborar los elementos de su propia civilización a partir de un utillaje muy primitivo. Pasando por diversas etapas culturales —entre las cuales se encuentra en México el hombre de Tepexpan, cazador de mamuts (hacia 10 000 A. C.)— algunos núcleos se fueron estableciendo en pequeñas comunidades que poco a poco se orientaron hacia una vida sedentaria. El cambio de clima húmedo a sequía, provocó la extinción de los grandes mamíferos, haciendo que el hombre dependiera en mayor grado de la recolección de productos vegetales, etapa anterior a la agricultura.

Pero no fue sino hasta 5 000 años antes de nuestra era[1] cuando surgió, como primer *milagro* americano, el cultivo del maíz (fig. 8); casi cabría decir el *invento* del maíz, siendo éste en sus principios una planta de escaso poder nutritivo. Esto constituye un fenómeno de una importancia capital, pues es, sobre todo alrededor del cultivo del maíz, que se establecieron los primeros elementos de civilización sedentaria entre las regiones comprendidas entre México y Perú. Y estos dos países, que seguirían manteniendo escasos contactos culturales, pronto habrían de convertirse en los dos principales focos de cultura de la América precolombina. El presente estudio se limitará al antiguo México o, más bien dicho, al área cultural conocida bajo el nombre de *Mesoamérica*[2] (véase el mapa general, pág. 269).

1. Román Piña Chan menciona un periodo comprendido entre 5200 y 3400 a.c. para la secuencia de Coxcatlán, Puebla. 2. Se definirán más adelante los factores culturales que caracterizan y delimitan Mesoamérica (véase la pág. 41, nota 59).



FIG. 9

FIG. 10

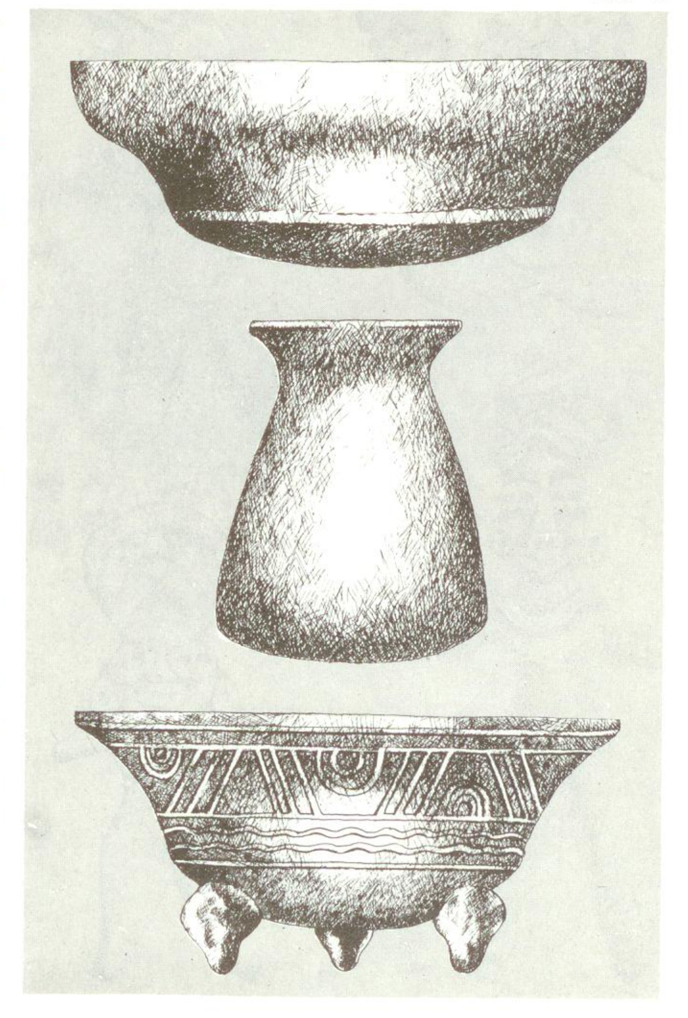


HORIZONTE PRECLÁSICO

PRECLÁSICO INFERIOR

LAS PRIMERAS ALDEAS AGRÍCOLAS Y EL NACIMIENTO DE LA CERÁMICA

FIG. 11

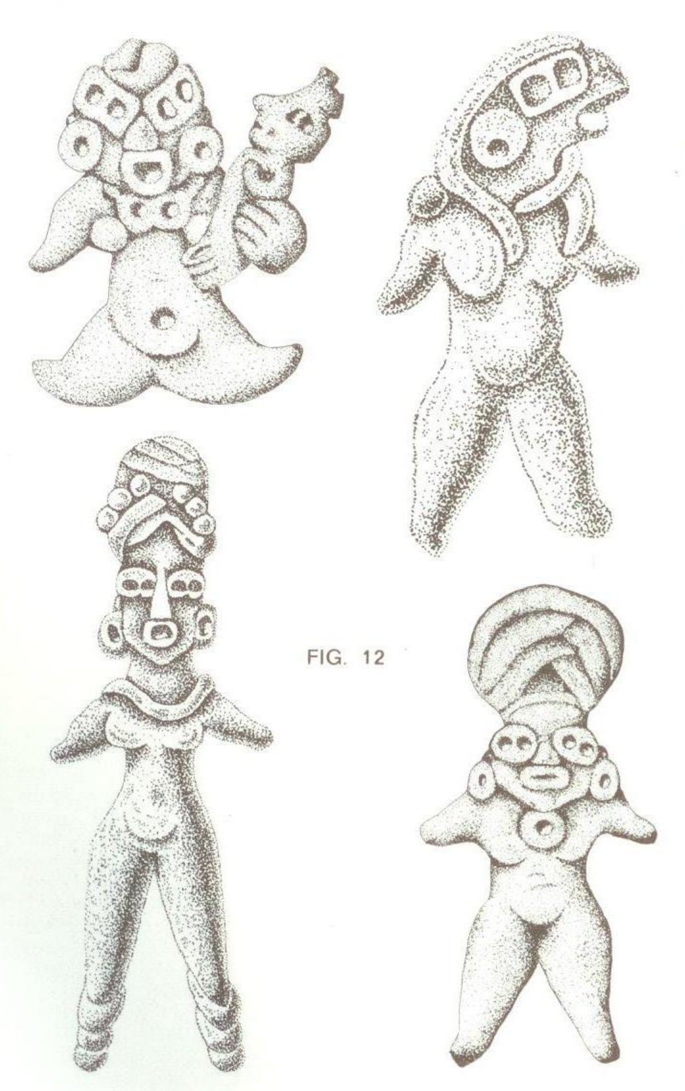


De las etapas prehistóricas de Mesoamérica quedan escasas huellas de lo que pudo haber sido la actividad humana, salvo unos restos del utillaje primitivo. El hueso de Tequixquiac (fig. 6) sigue siendo hasta la fecha el primer y único objeto prehistórico en que aparece un intento de creación artística. Aun del llamado *horizonte arcaico* se sabe poco, aunque se supone que este periodo, situado aproximadamente entre 3000 y 1800 A. C., constituye la etapa formativa en que algunos grupos de cazadores y de recolectores comenzaron a establecerse en pequeñas aldeas permanentes, basando su economía sedentaria en el cultivo del maíz y contando con una organización social incipiente.

Las evidencias más palpables de civilización sedentaria aparecen con el horizonte llamado *preclásico* o formativo, y cuya etapa inferior se sitúa entre 1800 y 1300 A. C. Encontramos ya en este periodo algunas aldeas de mediana importancia, como es el caso de El Arbolillo, Tlatilco y Zacatenco, a orillas de la cadena de lagos que ocupaban entonces una gran parte del valle de México (véase el mapa, pág. 238). La economía continuaba utilizando los recursos brindados por la caza, la pesca y la recolección y, al lado del cultivo del maíz, se introdujo, quizá, el de la calabaza y el frijol.

FIG. 12. Figurillas de barro del periodo preclásico inferior (según Román Piña Chan; dibujos de Olga Orive G. y Gerardo Alonso Sordo). **FIG. 13.** Cabeza de estatuilla de barro, proveniente de Tenayuca, México (colección y dibujo del autor). **FIG. 14. a.** Sello. **b.** "Pintadera" de barro; ambos, destinados a imprimir un dibujo; la pintadera proporcionaba una impresión continua, mientras que la del sello era delimitada por sus propios contornos. **c.** Vasija fitomorfa inspirada en un "guaje" o "bule". **d.** Vasija zoomorfa de Tlatilco, que representa un pato. **e.** Vasija de Tlatilco, que representa un pez sostenido sobre su propia cola doblada. Esta es una de las obras más destacadas de la cerámica de Tlatilco, no sólo por la elegancia de su composición, sino por el alarde de técnica que muestran las distintas texturas logradas por el alfarero (dibujos de Socorro Velasco y Luis Almeida H.).

1. Existen ya morteros y "manos" para machacar semillas, "metates" para moler el maíz, pulidores para pieles y para cerámica, perforadores, raspadores, navajas . . . . **2.** Consiste en "vestir" y adornar el cuerpo de las figurillas, con bolitas y tiras del mismo barro aplicadas mediante presión del dedo, complementando a menudo con incisiones. **3.** Piedras duras y de grano fino, como el jade, la serpentina, la hematita, la turquesa, etc. **4.** Aparecen cinceles, abrasores, hachas y azuelas, afiladores de piedra, agujas de hueso, adornos de conchas, etc. **5.** Se llama "shamanismo" una etapa anterior a la religión propiamente dicha, etapa en la que el "shamán" o sacerdote-brujo es intermediario entre el hombre y los espíritus; notemos, sin embargo, que desde fines del preclásico inferior, los olmecas presentan ya, en relación a otras zonas de Mesoamérica, un considerable adelanto en cuanto a organización social, concepciones religiosas y arte en general (véanse págs. 27 y sigtes.). **6.** Veremos en efecto (pág. 28) cómo el arte olmeca se caracteriza por una fuerte obsesión felina; la serpiente acuática, en cambio, se convertirá más adelante en atributo de Tláloc, el dios de la lluvia.

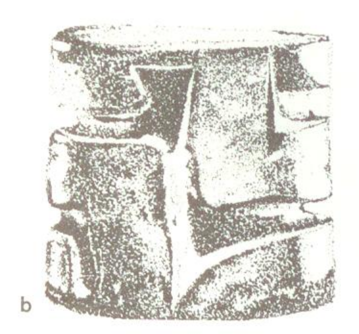

FIG. 12

La tecnología, aunque no del todo especializada, era bastante desarrollada,[1] y los textiles apenas estaban en sus principios, mientras que la cerámica, tanto utilitaria como ritual (fig. 11), comenzó a cobrar importancia y pronto llegaría a ser una de las actividades más destacadas.

Parece que, entonces, aún no existía una marcada diferenciación social ni un sacerdocio propiamente dicho, y el intercambio comercial todavía estaba en sus balbuceos. En cambio, en ese periodo ya se observaba la costumbre —que había de volverse factor cultural común a toda Mesoamérica— de enterrar a los muertos junto con ricas ofrendas de cerámica y de figurillas de barro (fig. 9). Estas últimas, modeladas según la técnica del *pastillaje*,[2] generalmente eran representaciones femeninas desnudas (fig. 12), con los rasgos sexuales bastante acentuados, y atestiguan, junto con un incipiente culto a los muertos y cierta creencia en el *más allá*, un culto primitivo a la fecundidad o a la fertilidad, tanto humana como agrícola, reflejo de un pensamiento de tipo mágico, en el que se atribuye a las ofrendas mortuorias determinado poder de invocación.



FIG. 13



b



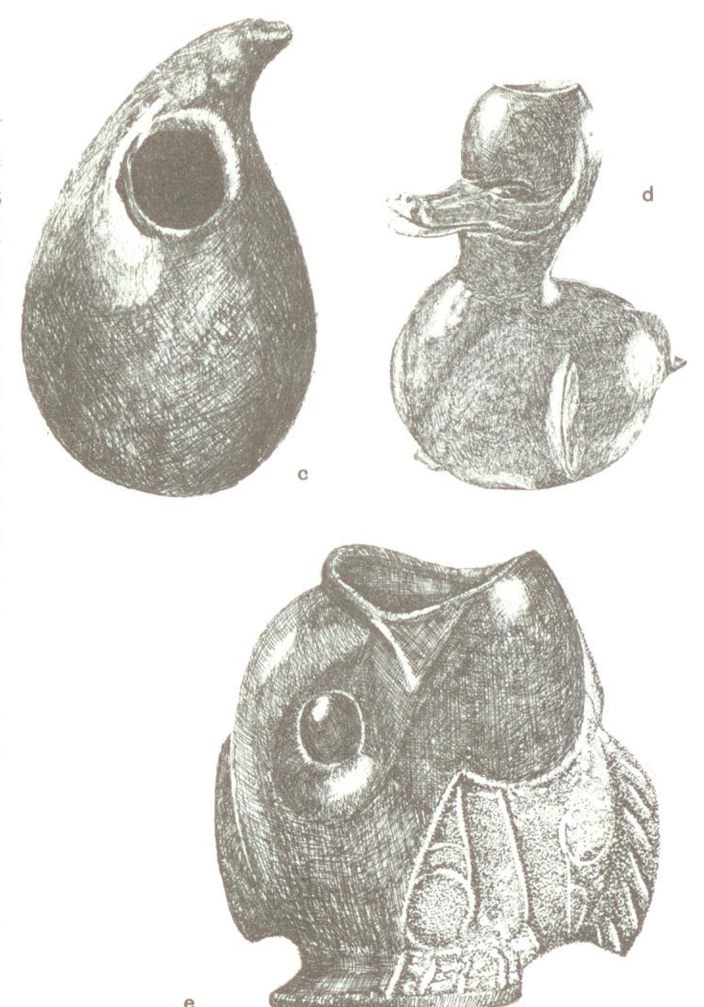
a

FIG. 14

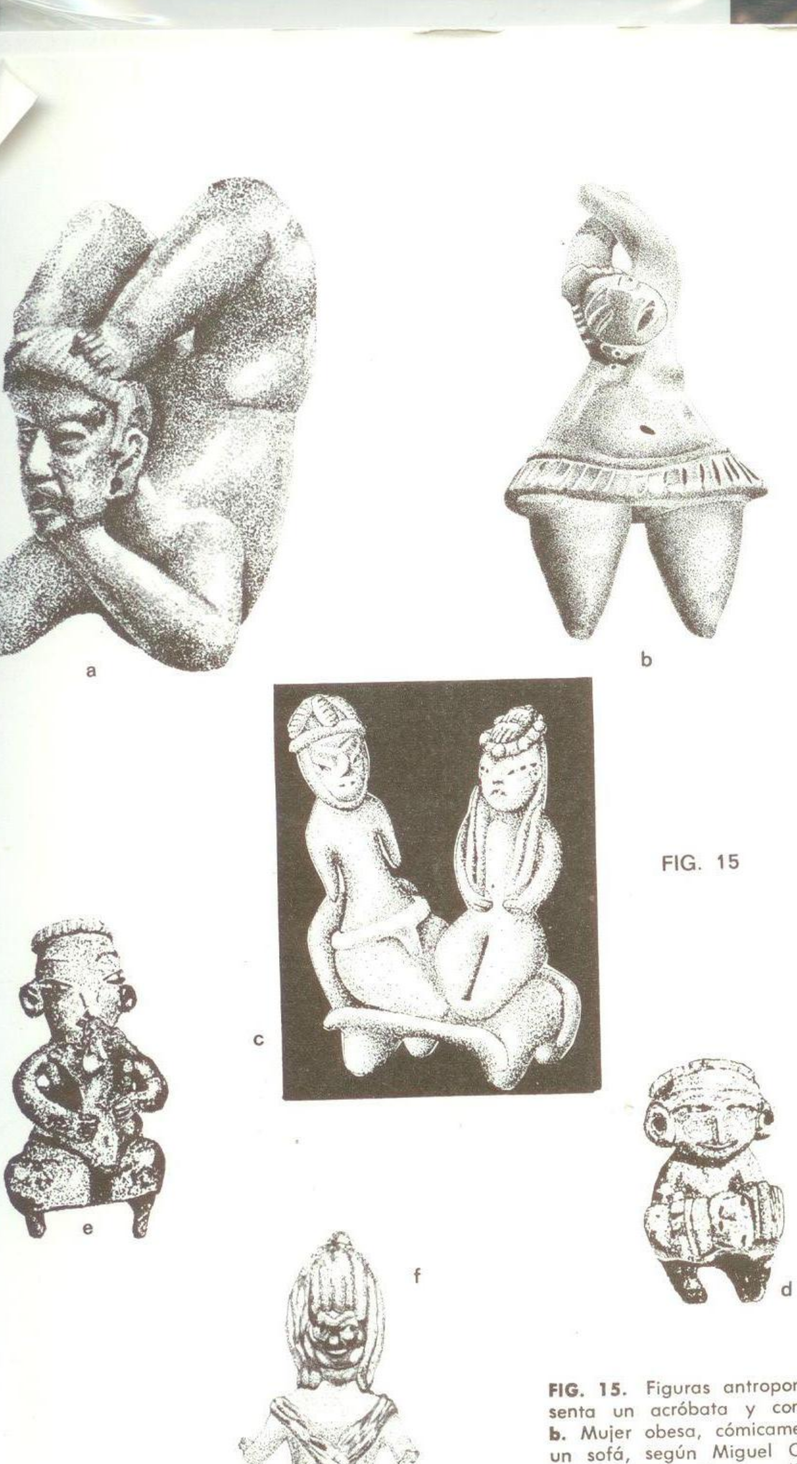
PRECLÁSICO MEDIO

LAS FIGURILLAS DE BARRO Y LA TRANSICIÓN OLMECA

Durante el periodo siguiente, conocido como *preclásico medio* (1300-800 A. C.), se asiste poco a poco a la evolución de estas expresiones plásticas y a la aparición de elementos más complejos; el adorno personal se enriquece; la pintura corporal se desarrolla junto con el uso de sellos y *pintaderas* de barro (fig. 14); en este periodo surgen los tejidos de algodón y de otras fibras, las máscaras de barro, los espejos de pirita, las joyas de piedra finamente pulimentada [3] se enriquece la gama de utensilios;[4] la agricultura se diversifica, así como la caza y la pesca (este hecho lo atestigua la profusión de representaciones de frutos y de animales en la cerámica, fig. 14); los poblados crecen y se multiplican; la estructura social se torna más compleja. Y, desprendiéndose de la magia, empieza a tomar cuerpo, una religión formal, acompañada por un principio de sacerdocio o *shamanismo*.[5] Del culto agrario primitivo comienzan a perfilarse algunas divinidades, tales como el viejo dios del fuego y una deidad relacionada con el agua y encarnada al principio por una serpiente acuática, a la que se añadirán los atributos del jaguar conforme vayan penetrando influencias olmecas.[6]



c d e



Pues ésta es la época en que empieza a sentirse un nuevo y vigoroso impulso cultural originado al parecer en la región *olmeca* del Golfo, y de la que hablaremos más adelante (véase la página 27). Durante este periodo intermedio, algunas de las aldeas del preclásico inferior se convierten en grandes villas. Tal es el caso de Tlatilco, en la cuenca de México, donde los hallazgos arqueológicos reflejan un adelanto muy marcado con respecto a otras localidades contemporáneas como El Arbolillo y Zacatenco.

Los numerosos entierros de Tlatilco ya constituyen un verdadero *servicio público* e incluyen a veces —al lado de las acostumbradas ofrendas de cerámica y figurillas— alimentos, perros *acompañantes*[7] y hasta personas sacrificadas.

La cerámica votiva muestra un estilo maduro y una técnica muy elaborada, como podemos verlo en las vasijas zoomorfas (fig. 14); y a través de la riqueza de algunas ofrendas y de la variedad misma que brindan las figurillas de barro, ya se nota una marcada estratificación social: *shamanes* o hechiceros, músicos, bailarines y acróbatas, enanos, guerreros, jugadores de pelota, mujeres encinta cargando su niño o jugando con su perro, ataviadas para las danzas rituales, etc. (fig. 15).

FIG. 15. Figuras antropomorfas de barro, provenientes de Tlatilco. **a.** Estatuilla hueca que representa un acróbata y constituye una obra maestra dentro de este género de representaciones. **b.** Mujer obesa, cómicamente representada en la actitud de la danza. **c.** Pareja recostada sobre un sofá, según Miguel Covarrubias; nótese la actitud graciosa de la mujer que juega con sus trenzas. **d.** Madre que lleva a su niño bien atado. **e.** Mujer jugando con un perro. **f.** Posible representación de un "shamán" o brujo, según Miguel Covarrubias (dibujos de Jesús Palafox, Roberto Salazar García, J. Luis Maldonado Popoca, Gabriel Acero M. y Sergio Puente Aguilar).
FIG. 16. Figurillas de barro, de Tlatilco, del tipo "pretty ladies" o "mujeres bonitas"; vemos cómo aquellas graciosas estatuillas se han ido afinando al entrar en contacto con las primeras influencias olmecas que penetraron en el valle de México; nótese la "Venus" lánguidamente recostada, lejano antecedente de la "maja desnuda" de Goya (dibujos de Hernán Yáñez I., Héctor Olea G. y Paul Gendrop).

7. Como veremos más adelante, entre los pueblos del Occidente de México en particular (pág. 17), ciertas regiones de Mesoamérica tenían la creencia de que el perro les serviría de guía en el tránsito hacia el inframundo. **8.** Román Piña Chan habla de una posible penetración olmeca en Tlatilco hacia 1200 a.c., pasando quizá por las cuencas de los ríos Atoyac, Amacuzac, Mezcala y Balsas.

Al igual que en épocas anteriores, perdura aún el culto a la fecundidad, y no es de extrañar que las representaciones más frecuentes sigan siendo las figurillas femeninas, desnudas o llevando falda corta, con el cuerpo a menudo pintado o tatuado; sólo que ahora, en contraste con los toscos cuerpos del preclásico inferior, se afinan las proporciones, lográndose una graciosa e ingenua silueta femenina que ha dado origen al nombre de *pretty ladies* o "mujeres bonitas", con el que se conocen estas figurillas de Tlatilco (fig. 16).

En estas estatuillas, así como en las formas y técnicas más elaboradas de la cerámica (fig. 14), se observa con bastante claridad la manera en que va penetrando en Tlatilco, al lado del estilo local propio de la comunidad agrícola, una influencia olmeca cada vez más acentuada, a tal grado que muchas de estas figurillas muestran ya la boca *atigrada* y los ojos rasgados, típicos de la obsesión felina olmeca (véanse las páginas 27-28). Llegarán incluso a aparecer en Tlatilco, desde principios del periodo intermedio[8] y en violento contraste con el viejo culto a la fecundidad simbolizado por aquellas graciosas mujercitas, algunas estatuillas aparentemente masculinas, aunque asexuales, con el característico rostro infantil o *baby face* de innegable factura olmeca (fig. 34, pág. 28).

FIG. 16

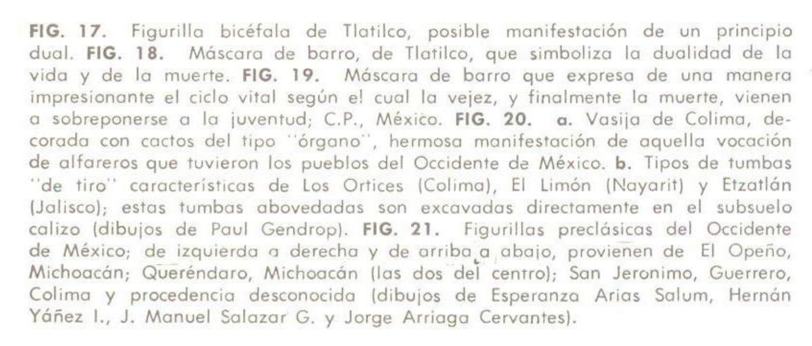


FIG. 17. Figurilla bicéfala de Tlatilco, posible manifestación de un principio dual. **FIG. 18.** Máscara de barro, de Tlatilco, que simboliza la dualidad de la vida y de la muerte. **FIG. 19.** Máscara de barro que expresa de una manera impresionante el ciclo vital según el cual la vejez, y finalmente la muerte, vienen a sobreponerse a la juventud; C.P., México. **FIG. 20. a.** Vasija de Colima, decorada con cactos del tipo "órgano", hermosa manifestación de aquella vocación de alfareros que tuvieron los pueblos del Occidente de México. **b.** Tipos de tumbas "de tiro" características de Los Ortices (Colima), El Limón (Nayarit) y Etzatlán (Jalisco); estas tumbas abovedadas son excavadas directamente en el subsuelo calizo (dibujos de Paul Gendrop). **FIG. 21.** Figurillas preclásicas del Occidente de México; de izquierda a derecha y de arriba a abajo, provienen de El Opeño, Michoacán; Queréndaro, Michoacán (las dos del centro); San Jeronimo, Guerrero, Colima y procedencia desconocida (dibujos de Esperanza Arias Salum, Hernán Yáñez I., J. Manuel Salazar G. y Jorge Arriaga Cervantes).

9. Este mismo tema plástico será tratado posteriormente por otras culturas como las del Golfo y la zapoteca. **10.** Esta región, mal llamada también "las costas del Occidente", abarca de hecho una zona que incluye a los actuales Estados de Guanajuato, Michoacán, Jalisco, Colima, Nayarit, Guerrero, y hasta Sinaloa y parte de Sonora durante el periodo postclásico (véase el mapa, pág. 239). **11.** Aparecen ya en aquella región algunas tumbas bastante amplias, en forma de cámaras abovedadas excavadas en el subsuelo de "tepetate" (véase la fig. 20, b.), mientras que las tumbas de Tlatilco son simples fosas.

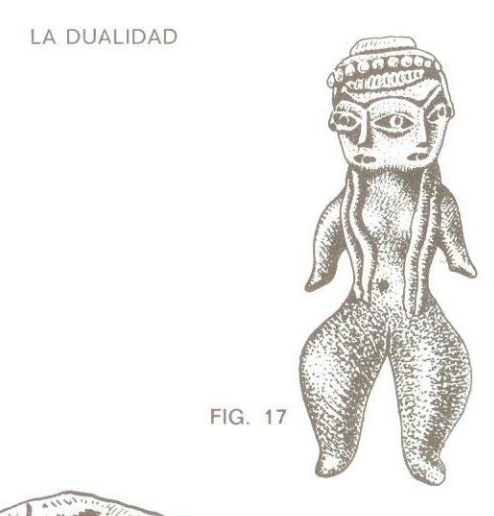


FIG. 17

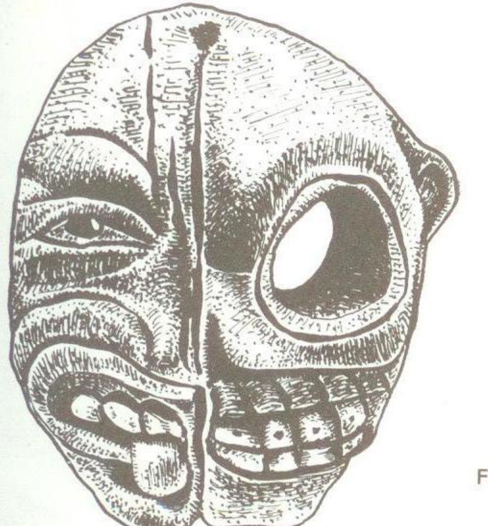


FIG. 18



FIG. 19

Entre las encantadoras figurillas femeninas de Tlatilco, aparecen con cierta frecuencia representaciones bicéfalas —provistas de dos cabezas o, como en la fig. 17, de doble rostro— tras las cuales parece ocultarse algún simbolismo. Y, aunque no resulte fácil comprobarlo, se ha optado por interpretar aquellas extrañas figuras como expresiones plásticas del principio de dualidad que se encuentra más adelante en la base de casi todo el pensamiento precortesiano. Y si alguna duda quedara de ello, no puede caber ninguna frente a esta máscara mitad-vida y mitad-muerte, contemporánea e igualmente proveniente de Tlatilco (fig. 18), que encarna de modo palpable e impresionante la dualidad de la vida y de la muerte.[9]

En cuanto a esta otra máscara (fig. 19), elocuente y angustiosa trilogía en que la vejez y finalmente la muerte parecen cerrarse de manera inexorable sobre la máscara de la juventud, ¿no simboliza acaso el concepto magistralmente expresado en forma plástica, de que la juventud, la vejez y la muerte no son sino diferentes apariencias de una misma realidad?





FIG. 20

PUEBLOS DE CERAMISTAS

FIG. 21

EL OCCIDENTE DE MÉXICO

Antes de abordar el estudio del periodo preclásico superior, hemos juzgado conveniente ocuparnos del arte de los pueblos que habitaban el Occidente de México.[10] En efecto, mientras que en otras regiones de Mesoamérica se gestaban las grandes culturas *clásicas* en que asistiremos al florecimiento de los imponentes centros ceremoniales —con un arte de carácter marcadamente religioso y suntuario—, la zona del Occidente, de desarrollo cultural más lento, seguiría produciendo durante el periodo clásico un arte aparentemente más *profano* que, salvo algunos adelantos técnicos, podríamos considerar en cierta forma, en sus lineamientos generales, como una prolongación cultural del preclásico medio.

Uno de los sitios preclásicos más antiguos del Occidente, que data de fines del periodo medio, es El Opeño, en el actual Estado de Michoacán. La cerámica y las figurillas encontradas en sus tumbas[11] (fig. 21), se asemejan a algunas de las que vimos en Tlatilco (pág. 11). Pero mientras van surgiendo en otras regiones del Occidente nuevos centros culturales, la zona de Chupícuaro, en el







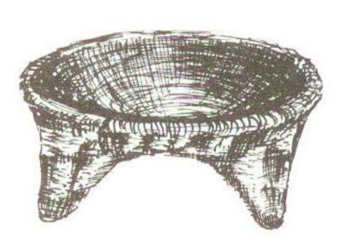


FIG. 22

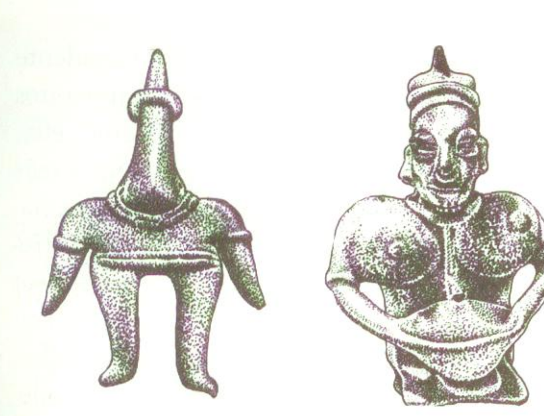


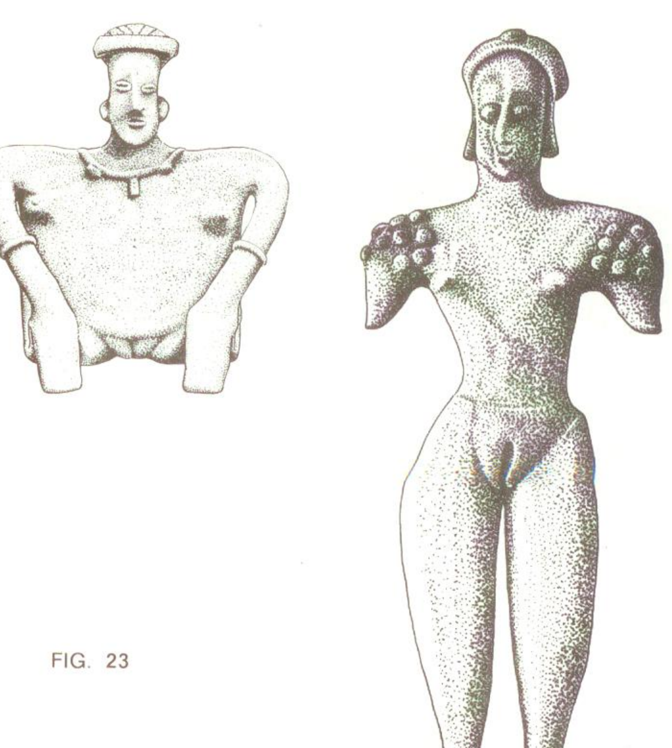
Estado de Guanajuato, se revela tempranamente como un gran centro alfarero (fig. 22), iniciando esa marcada vocación de ceramistas que será común denominador en casi toda la zona occidental de México.[12]

Aunque algunos autores hacen remontar Chupícuaro hasta el preclásico medio, la época de mayor producción artística de este sitio parece más bien situarse entre fines del preclásico superior y principios del clásico; de 400 A. C. a 200 D. C., aproximadamente. Las figurillas de barro, que no carecen de gracia, se distinguen por el cuerpo aplanado, el cabello partido, la nariz y los ojos alargados (figura 22). La cerámica utilitaria, en barro pulimentado negro o café, presenta una rica diversidad de formas; y la loza de uso más específicamente ritual o funerario se enriquece con decoración geométrica polícroma en que predominan los colores rojo, negro y crema (fig. 22 y lám. II).

FIG. 22. Figurillas y cerámica de Chupícuaro, Guanajuato; las vasijas de Chupícuaro, con o sin soportes, se distinguen por la plenitud de sus formas, la excelente calidad de su ejecución y la decoración pintada en rojo, blanco y negro; nótense los soportes maniformes y, abajo, una típica vasija "patona", montada sobre grandes apoyos huecos (dibujos de Esperanza Arias Salum y Leonel Lechuga Gutiérrez).

12. En toda la extendida zona del Occidente, salvo el utillaje mencionado anteriormente, sólo el Estado de Guerrero habría de producir una elaborada escultura en piedra (véase pág. 25) antes del periodo postclásico.





ABSTRACCIÓN DE LAS FORMAS

Los pueblos del Occidente, a pesar de limitarse en el terreno artístico al campo casi exclusivo de la cerámica, llegaron a plasmar en el barro un sinnúmero de obras que reflejan una sensibilidad plástica muy evolucionada. Encontramos generalmente, detrás de cada creación, *una aguda observación de la realidad* visual; pero esta última se halla a menudo tan poderosamente modificada por la mano del artista que hace del objeto un signo abstracto (figura 23). Y no cabe aquí hablar de incapacidad para reproducir las proporciones reales del cuerpo humano: se siente en cada una de estas obras una intención muy clara y gran seguridad en la ejecución. En la *mujer pensativa,* por ejemplo (figura 23), el artista supo ir más allá del realismo naturalista, logrando una creación plástica perfectamente equilibrada, en la cual lo que podía aparecer a primera vista como *gratuito* se antoja ya *necesario.*

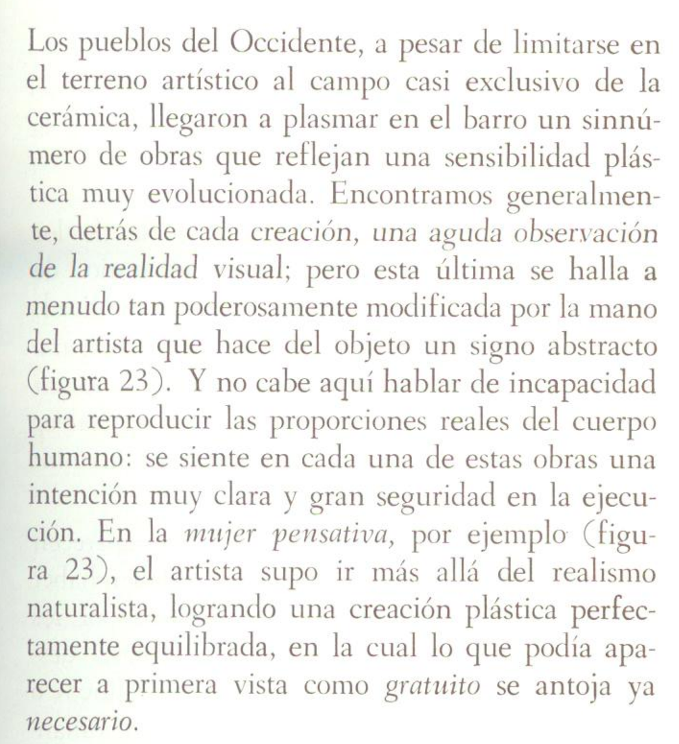


FIG. 23

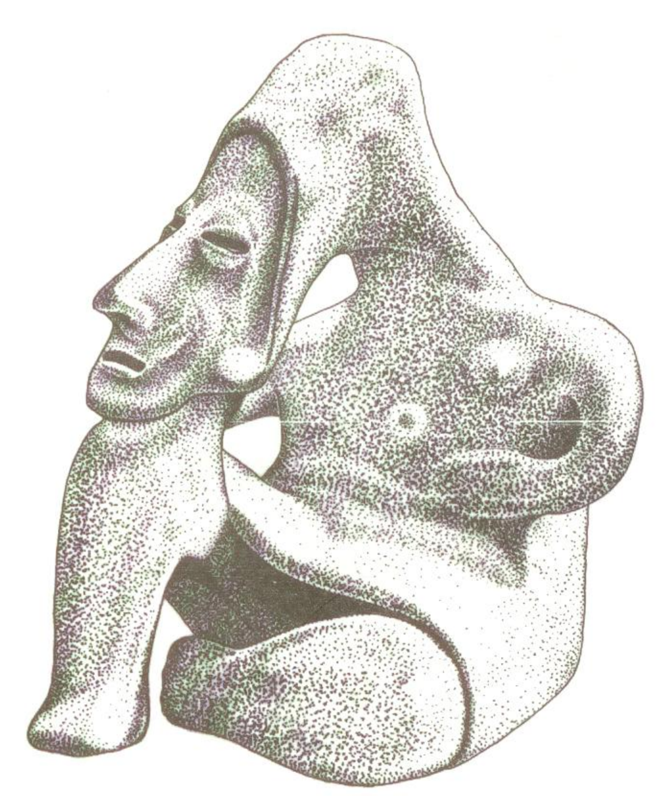


FIG. 23. Figurillas de barro de diversas zonas del Occidente de México, en las cuales se advierte un alto grado de estilización y hasta de abstracción formal, muy especialmente en la "mujer pensativa" (C.K.S.), inesperada versión femenina del "pensador" de Rodin (dibujos de Paul Gendrop).

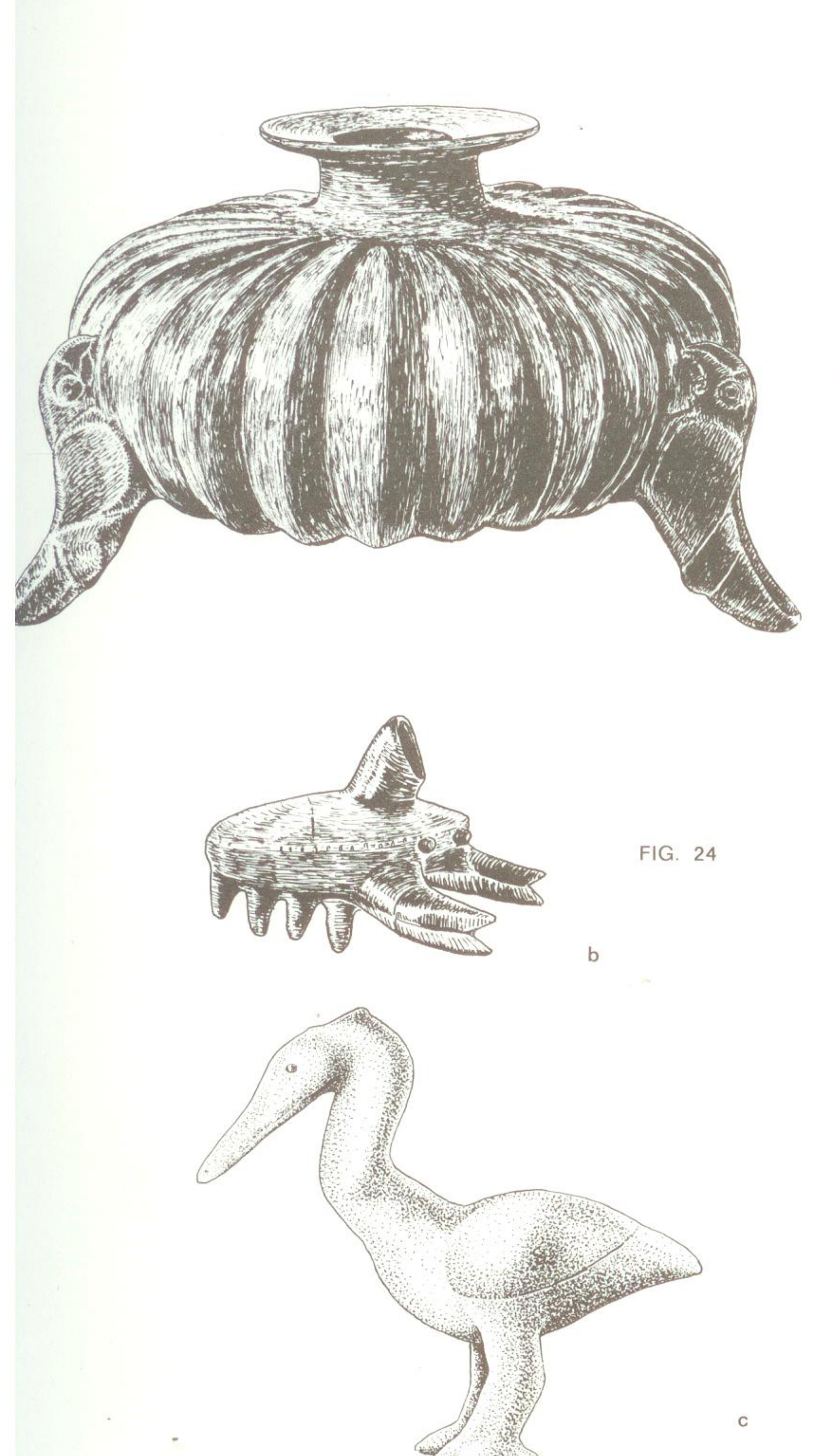


FIG. 24. Vasijas fitomorfas y zoomorfas de Colima. a. Enorme calabaza sostenida por tres pericos, pieza sobresaliente dentro de este tema que el alfarero colimense explota con cierta predilección. b. Vasija en forma de cangrejo que, a pesar de sus apéndices, resulta increíblemente funcional para beber. c. Garza; C.D.R.

Aunque la tecnología de los pueblos del Occidente no incluía sólo el oficio de alfareros, sino otros como la cestería, los textiles, la lapidaria, etc., fue sin discusiones la cerámica el arte en que más descollaron, tanto técnica como plásticamente hablando. Sus figurillas huecas y sus vasijas antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas,[13] llegaron a ser de dimensiones medianas y solían enriquecerse con incisiones, con aplicación de pintura antes o después de la cocción, con pulido. Constituyen, además, un documento importante sobre algunos vegetales que cultivaban (como la calabaza, fig. 24, y la calabaza vinatera)[14] y sobre la flora y la fauna que los rodeaba, ya fueran costeras o de valle y bosque. Así es como encontramos representaciones de peces, caracoles, cangrejos (fig. 24), pulpos, tortugas, arañas, alacranes, serpientes, ranas, lagartijas, camaleones, iguanas, tlacuaches, armadillos, monos, venados, y aves como el pato, pavo silvestre, pájaro carpintero, pelícano, perico y la garza (fig. 24).

La representación más abundante es la de los perros; de estos perritos cebados, originarios de México,[15] que los indígenas habían domesticado para usarlos como alimento y como compañeros suyos, en este mundo y en el otro; pues suponían que estos pequeños animales les habían de servir de guías para llegar a feliz término en el más allá.[16]

Es por esta razón que las efigies de perros aparecen con tanta frecuencia en los entierros, y deben haber sido un tema particularmente apreciado por los artistas que vertieron en ellos una fantasía desbordante: los hay parados, sentados, paralíticos o cubiertos de alacranes; rascándose, jugando, aullan-

13. De forma humana, animal o vegetal. **14.** Más conocida en México, según las regiones, por los nombres de "guaje", "bule" o "tecomate" y bastante empleada todavía como recipiente. **15.** Mencionemos, entre otras especies, el "xoloitzcuintli" o perro pelón, muy apreciado como compañero del hombre, y el "techichi", más solicitado como alimento (véase la obra de Heriberto García Rivas, «Aportaciones de México al mundo», tomo I, págs. 160-161). **16.** Las crónicas del altiplano central hablan de ríos subterráneos, barrancas y demás obstáculos que estos perros ayudaban a franquear.

do, abrazándose (fig. 25), y hasta con máscara humana; lo cual abre un amplio campo a la meditación en torno a su interpretación simbólica.

Conviene tomar en cuenta que, en la mayoría de los casos, estas figurillas huecas estaban destinadas a contener algún líquido, y resulta admirable observar la manera en que están resueltos los problemas formales sin que éstos afecten el aspecto funcional del recipiente. Tal parece que el alfarero se divertía planteándose constantemente nuevas dificultades con el fin de encontrar soluciones cada vez más ingeniosas.

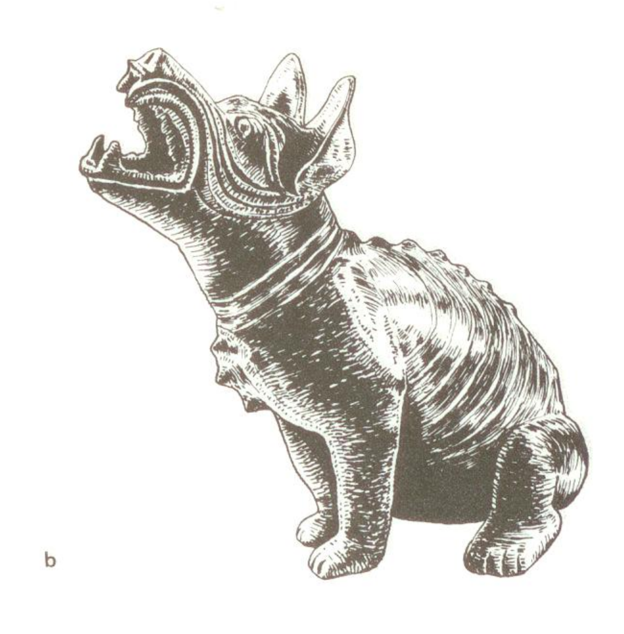
Mientras los demás pueblos de Mesoamérica se estructuraban, según lo mencionamos anteriormente, alrededor de una sociedad teocrática y se orientaban temprano hacia un arte de tipo *sagrado,* con simbolismos altamente esotéricos, los pueblos del Occidente parecían más bien complacerse en plasmar en su arte las múltiples facetas de su vida cotidiana manteniendo en sus figurillas cierto *primitivismo* que perduró hasta el periodo postclásico.

Así, como lo vimos durante el preclásico medio, en Tlatilco, por ejemplo (pág. 10), estas figurillas del Occidente constituyen un testimonio ingenuo, pero de espontaneidad y frescura de expresión poco comunes, de cómo transcurría la vida en sus aldeas tropicales: *caciques* vestidos con camisas, túnicas cortas, faldillas o taparrabos, recostados o sentados en asientos con respaldo, abanicándose, en compañía de su consorte, o llevados a hombros por sirvientes desnudos, en grandes literas cubiertas; hechiceros, bailarines, acróbatas y músicos portando máscaras de animales; enanos y jorobados bufones, jugadores de pelota, guerreros y cazadores, alfareros, cargadores y aguadores llevando el clásico *mecapal* indígena (fig. 30); parejas de enamorados, mujeres encinta o a punto de dar a luz, amamantando a sus hijos, amasando el maíz, acarreando agua, peinándose, jugando con sus niños o con su pareja, charlando, peleándose (figuras 26 y 27).



a

FIG. 25



b

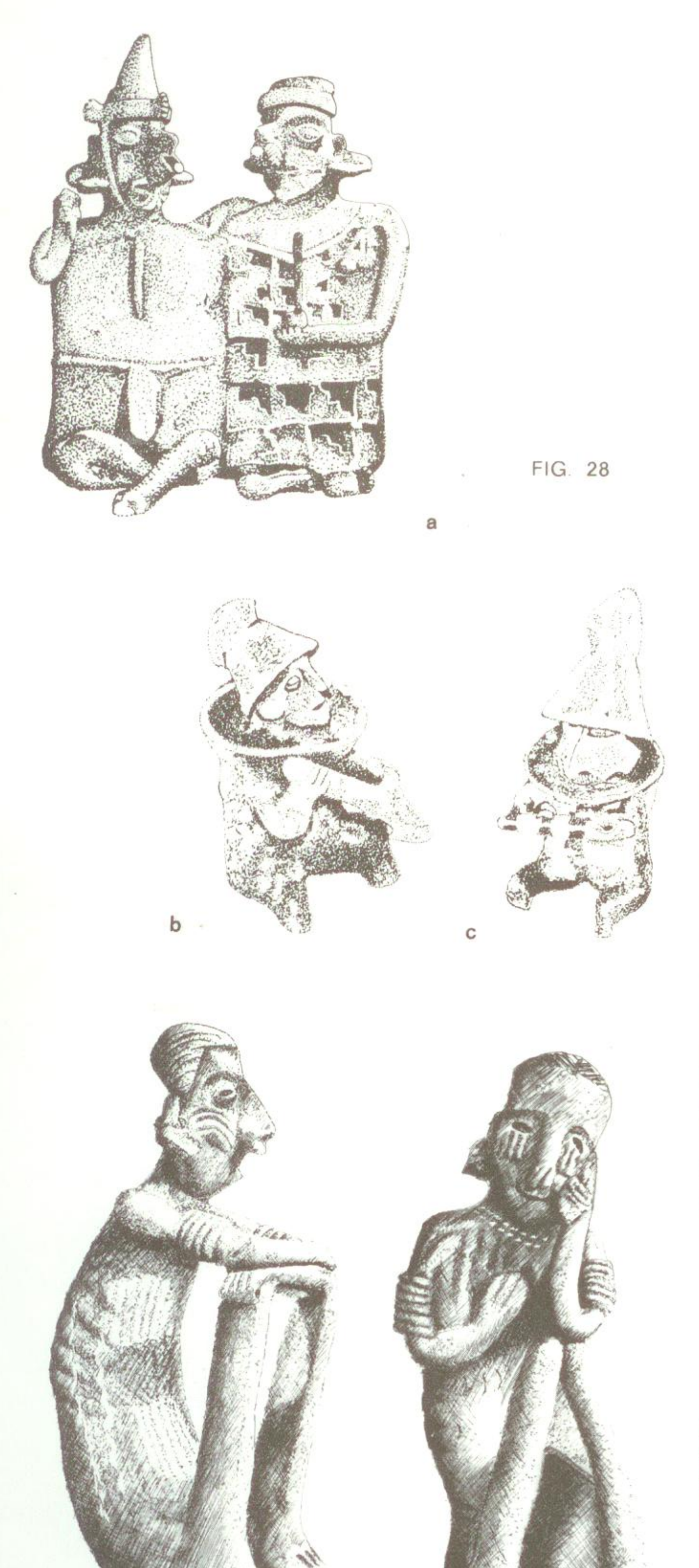
FIG. 25. Dos versiones del tema, particularmente rico en Colima, de las vasijas en forma de perro. **a.** Graciosos cachorros que parecen estar bailando en una actitud casi humana. **b.** Perro aullando; nótense las arrugas de la piel y la columna vertebral vigorosamente estilizadas (dibujos de Paul Gendrop).



FIG. 26. Figurillas de barro del Occidente de México, que representan escenas de la vida cotidiana en aquellas aldeas. **a.** Hondero cazando un venado. **b.** Cacique llevado en litera. **c.** Mujeres en sus diversas actividades domésticas. **d.** Hombre que se abanica, cómodamente recostado en un sofá. **e.** Guerreros frente a frente, protegidos por enormes escudos. **FIG. 27.** Dentro de estas "instantáneas" de la vida diaria, aparecen escenas de conjunto. **a, c** y **f.** Tamborileros. **b.** Sonajero. **d.** Tamborilero. **e.** Grupo de danzantes. **g.** Vemos, en medio de unas chozas, un posible antecedente de la danza del "volador". **h.** Animada representación de un juego de pelota; H.F.N.Y., M.N.A., y C.D.R.; (dibujos de Paul Gendrop).



FIG. 27



No faltan escenas de un realismo conmovedor, verdaderas *instantáneas* de la vida familiar, como la de un padre jugando con sus hijos mientras la madre llega por detrás y le tapa los ojos con las manos; o una madre literalmente agobiada por un grupo de pequeñuelos que se le trepan por dondequiera... Encontramos también escenas de conjunto que reflejan numerosas actividades de grupo; danzas rituales en las que las mujeres, entrelazando sus brazos por la espalda, bailan en torno a otros personajes; hombres que bailan y trepan sobre unos palos, antecedentes de la clásica danza ritual del *Volador,* que aún perdura en la costa del Golfo (véase frente a la pág. 152, lámina XVIII); reñidos partidos de pelota que se desarrollan ante un público entusiasta (fig. 27).

Según vemos a través de esas estatuillas, las casas y los templos eran simples chozas decoradas con colores vivos, elevadas a menudo sobre basamentos de tierra provistos de escaleras. Poco a poco, dentro del periodo clásico, las figurillas aplanadas fueron sustituidas por estatuillas huecas que tenían mayores dimensiones y, aunque el principal foco cultural parece ser Colima, otras zonas como la de Nayarit llegaron a desarrollar modalidades netamente locales, como son los personajes usualmente pintados, aislados o en pareja, que se distinguen por sus orejeras y narigueras compuestas de sartales de anillos, cabezas alargadas y caricaturescas, los miembros adelgazados o reducidos, según el caso (figuras 28 y 29).

FIG. 28. Estatuillas en barro de Nayarit. **a b y c.** Son frecuentes estas representaciones de parejas, guerreros, jugadores de pelota protegidos por una gruesa coraza. **d. y e.** Ancianos, de una estilización extraordinaria (dibujos de Edmundo Méndez Campos, Héctor Portillo Rodríguez y Jorge Ancona). **FIG. 29.** Estatuillas de Nayarit. **b.** Músico tocando el "omichicahuaztli" o raspador. **a., c. y d.** Nótese en estas figuras el alargamiento intenciona de los rostros, así como el empleo frecuente de adornos en relieve sobre los hombros (dibujos de Francisco Artigas del Olmo y Esperanza Arias Salum).



FIG. 29



FIG. 30. Estatuillas en barro de Colima; con la plenitud de sus formas, la calidad de su ejecución y el realismo de sus actitudes, estas animadas figuras de Colima constituyen una cumbre dentro del panorama artístico del Occidente de México (dibujos de Jorge Ancona, Ignacio A. Sotelo G., Paul Gendrop y Arturo Barrón Aparicio). **FIG. 31. a.** Estatuilla de Jalisco. **b., c. y d.** Estatuillas de Colima. Nótese en **a**, jugador de pelota de Jalisco, la misma sonrisa burlona que en el hondero de Colima de la figura anterior (dibujos de Roberto Salazar García, Francisco Artigas del Olmo, Jorge Ancona y Esperanza Arias Salum).

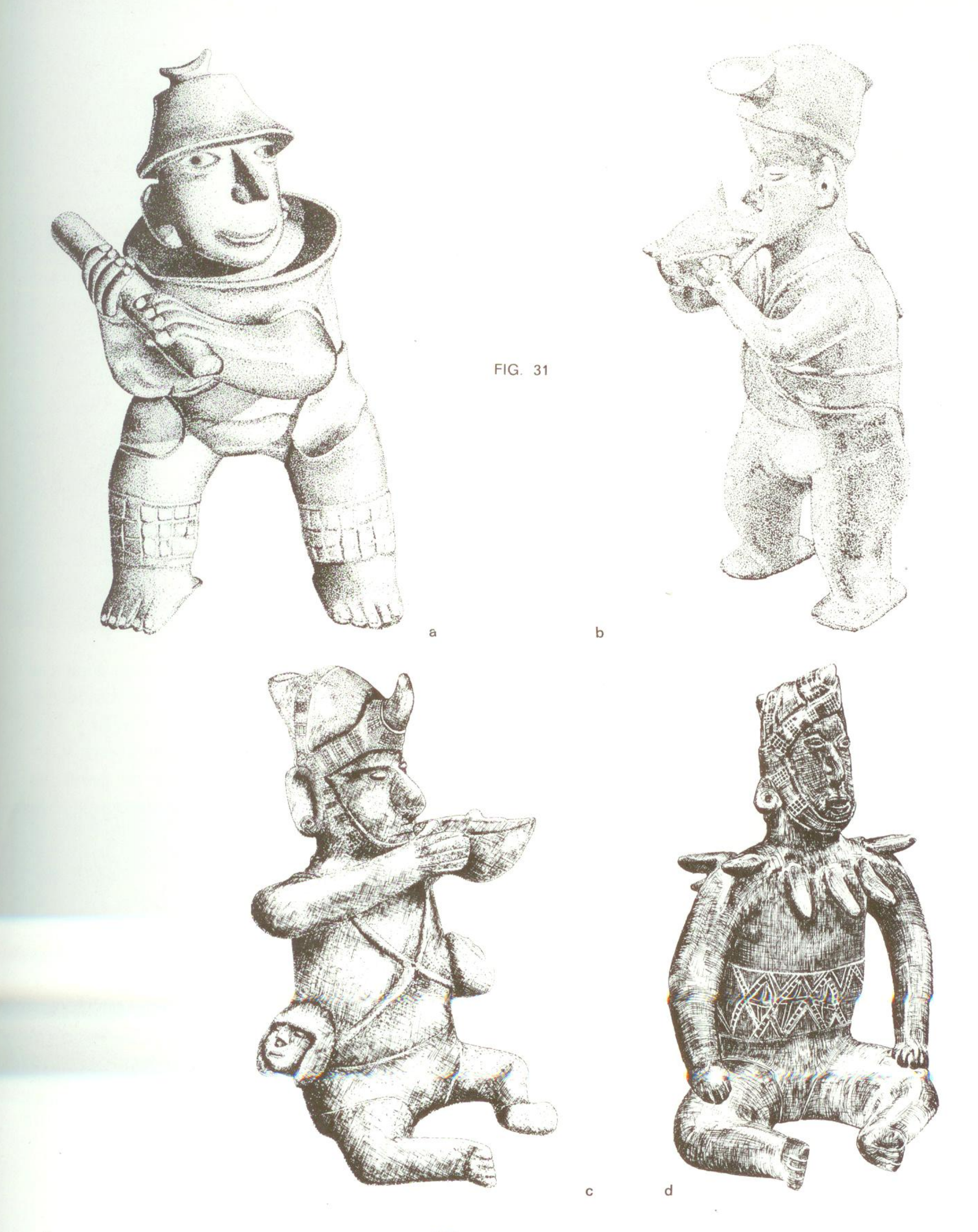
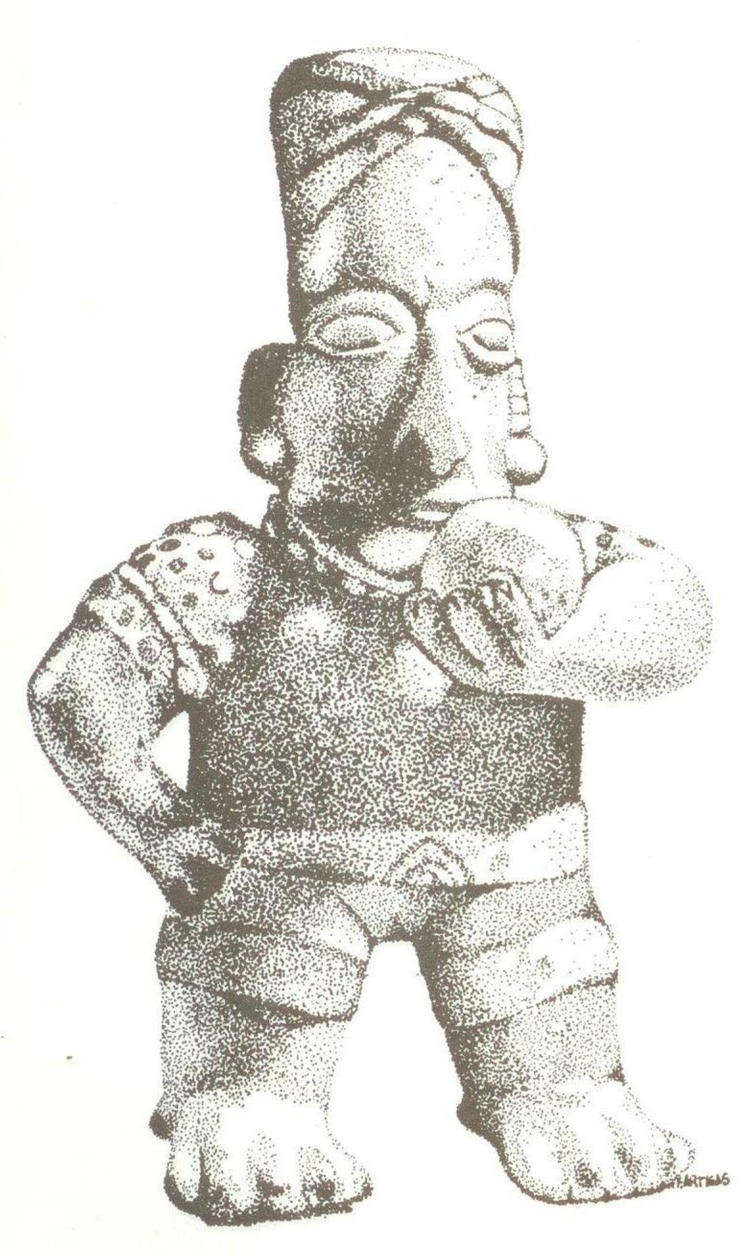


FIG. 31

FIG. 31. e. Estatuilla de Jalisco.



Pero, más que en ninguna otra región del Occidente, el arte de Colima viene a confirmar esta vocación de ceramistas de que hablábamos. El llamado complejo Los Ortices-Las Ánimas (200-850 D. C.), originario de los valles de Colima y Tecomán, nos ha transmitido un sinnúmero de figurillas huecas (incluyendo las vasijas fitomorfas y zoomorfas de la página 16) en que la apariencia física de los seres es modificada en un mundo de formas cuya libertad y fantasía se sienten controladas por un gusto y un sentido plástico muy seguros, como podemos apreciarlo nuevamente en estas figurillas (figs. 30, 31 y lám. III). Cuerpos estilizados, alargados o rechonchos, según la intención perseguida por el artista; manifiesta, pero siempre voluntaria desproporción de los miembros, tan palpable, sin que por eso rompa el equilibrio de la composición en la exquisita *Doncella del Occidente* (lám. III), ingenua y ruborosa adolescente que con delicado ademán se acaricia la mejilla; esta es quizá la más tierna representación femenina de estas culturas.

Existió sin duda un fuerte intercambio comercial y cultural entre las diversas zonas del Occidente. Así es como vemos en la región de Autlán y Tuxcacuexco, en Jalisco, influencias de Nayarit y, sobre todo, de Colima. El jugador de pelota en actitud dinámica y con sonrisa burlona (fig. 31) refleja la expresión de vida y de buen humor que suelen tener las figurillas de Colima.

Aunque tras estas animadas estatuillas de barro, aparente testimonio de una vida profana y alegre, se oculta sin duda un carácter votivo, el aspecto religioso no suele translucirse en ellas. Si bien algunas piezas han sido interpretadas como representaciones de deidades, el universo de formas de Nayarit, Colima y Jalisco, más parece el canto a la vida de pueblos agrícolas sanos y desprovistos de profundas preocupaciones esotéricas; muy pocos han sabido, como ellos, modelar el barro o —para seguir la expresión del poeta azteca referente al

alfarero— *hacer mentir el barro* (véase la pág. 255). Estos pueblos, lo veremos más adelante, no adoptaron la escultura y la arquitectura en piedra, sino a partir del periodo postclásico (véase la pág. 207).

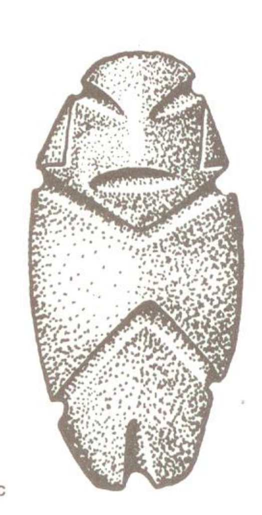
Hay, sin embargo, en el extremo sur de lo que se conoce como el Occidente de México una zona que, aunque geográficamente incluida en ella, constituye de hecho una entidad cultural aparte. Se trata de la costa de Guerrero que, desde el preclásico medio, recibió, junto con la zona de Morelos, una fuerte influencia olmeca que se tradujo en la aparición de algunos bajorrelieves sobre rocas (página 27) y de numerosas figurillas y mascarillas de tipo netamente olmeca (similares a la máscara *hombre-jaguar* de la página 27). Al lado de estas influencias olmecas,[17] surgieron unas esculturas en piedra con características propias: el llamado estilo *Mezcala*, que se reconoce por sus *hachas* ceremoniales con rasgos humanos esquematizados, sus representaciones de templos y algunas esculturas de bulto de carácter geométrico (fig. 32).

Posteriormente, en Guerrero, aparecieron máscaras de piedra de un estilo marcadamente teotihuacano (véase la pág. 67), aunque a menudo con modalidades locales y, a partir de la época postclásica, centros ceremoniales, juegos de pelota con anillos de piedra, pilares labrados, etc... La costa de Guerrero parece haber sido un verdadero *corredor* de influencias, algunas de ellas de posible origen centro y sudamericano.[18]

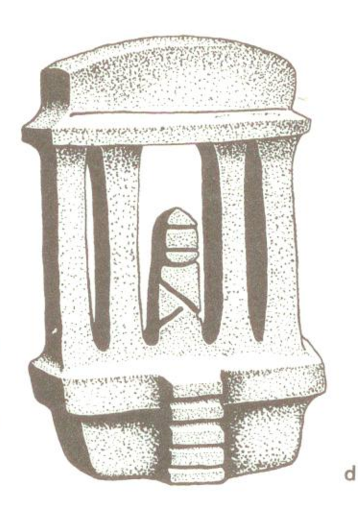


a

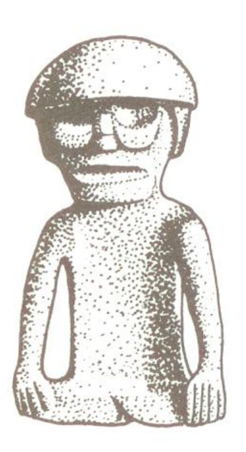
FiG. 32



c



d



b

FIG. 32. Arte de la cuenca del río Mezcala y de las costas de Guerrero. **a.** Impresión de un sello de barro con la representación muy estilizada de un hombre acuclillado, típica de esa región y de probable influencia sudamericana, según Miguel Covarrubias. **b.** Estatua en piedra de un hombre con un casco semiesférico; C.P. **c.** "Hacha" ritual antropomorfa. **d.** Templo, según Miguel Covarrubias, dos de los temas típicos del estilo "Mezcala", con un alto sentido de la estilización geométrica (dibujos de José Arce Morales y Paul Gendrop).

17. Conviene mencionar, entre ellas, las pinturas rupestres de Juxtlahuaca y Oxtotitlán, únicas pinturas olmecas conocidas hasta la fecha (véase el boletín núm. 34 del I.N.A.H. **18.** Especialmente de Costa Rica y Nicaragua, y quizá del Perú (véase Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 124).

PRECLÁSICO SUPERIOR

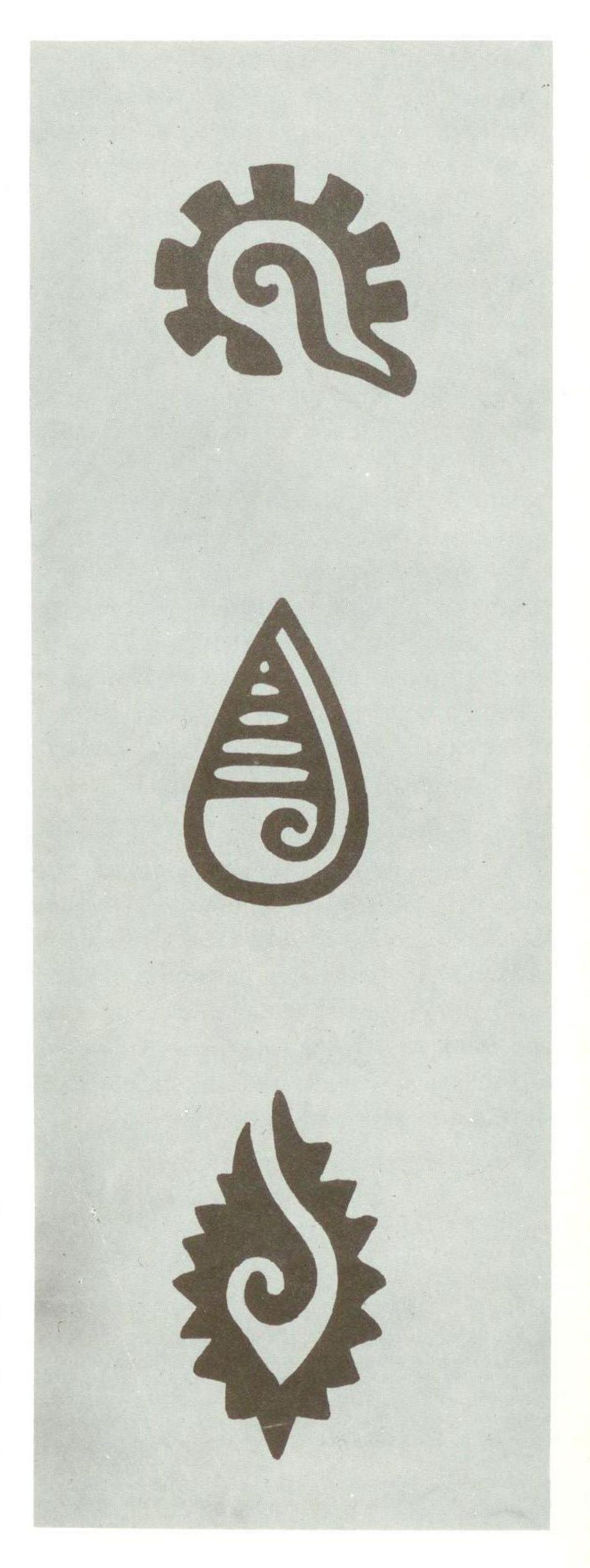


FIG. S. N. Impresiones de sellos de barro que representan el tema muy estilizado de la concha de caracol marino (dibujos de José Arce Morales, según Jorge Enciso). **FIG. 33. a.** Bajorrelieves sobre roca, de Chalcatzingo, Morelos, según Miguel Covarrubias; estos guerreros típicamente ataviados a la usanza olmeca, con altos y complicados tocados y máscaras de jaguar, ilustran claramente la penetración de influencias olmecas en el altiplano. **b.** Parte superior de "hacha" ritual olmeca, que muestra los rasgos de la máscara de "hombre-jaguar" olmeca; B. M. **c.** Esta obsesión felina del arte olmeca tiene una de sus representaciones más destacadas en esta preciosista estatuilla de serpentina, de actitud humana, pero de rostro totalmente "atigrado"; nótese el principio femenino que se advierte en los senos grabados con incisiones sobre el abdomen; C.B.W. (dibujos de Paul Gendrop).

19. Aparecen desde 1200 a.c. en Tlatilco y Tlapacoya, en la cuenca de México, y entre 800 y 600 a.c. en sitios tan distantes como Pánuco en Tamaulipas, El Opeño en Michoacán, Gualupita, Chalcatzingo, Atlihuayan y Las Bocas en Morelos, Xochipala en Guerrero, el valle de Ulúa en Honduras, etc. (Véase el mapa, pág. 43). **20.** "Olmeca" ("ulmeca" en náhuatl) significa "gente de la región del hule". **21.** Este último sitio se consideraba hasta hace poco tiempo como el más antiguo de esa cultura, de donde el nombre de cultura "olmeca" o "de La Venta" que solía emplearse. **22.** Michael D. Coe, Richard A. Diehl, Minze Stuiver: «Olmec Civilization, Veracruz, México. Dating of the San Lorenzo Phase, Science», marzo 17, 1967, Vol. 155, núm. 3768, páginas 1399-1401. **23.** Integrada por los sitios cercanos de San Lorenzo y de Tenochtitlán. **24.** Se trata de montículos alargados de formas regulares, hechos de barro compactado, como veremos más adelante en La Venta (pág. 34). **25.** Después de haber sepultado ritualmente sus esculturas, según Michael D. Coe (véase la nota 22). **26.** Alfonso Medellín Zenil, que cuenta entre ellos, se basa en el hecho de que, en varios sitios de Veracruz, aparecen numerosos objetos de aparente filiación olmeca, asociados con objetos de época clásica y hasta postclásica temprana (véanse págs. 153 y 232). **27.** Las temporadas 1967-1968 en La Venta arrojaron datos que permiten situar el auge de esta zona entre los años 1000 y 600 a.c.

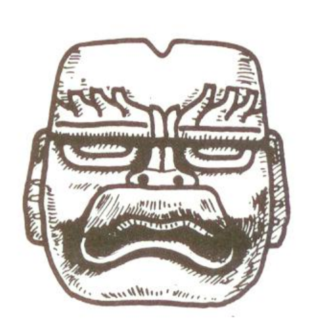
APARICIÓN DEL HOMBRE-JAGUAR



a

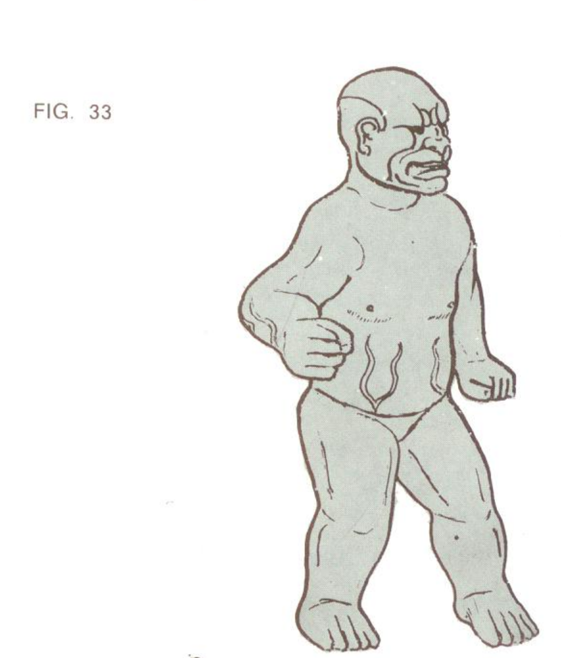
Desde el periodo preclásico medio (1300-800 A. C.), las influencias olmecas empezaron a infiltrarse en diversas zonas de Mesoamérica[19] como vimos en Tlatilco (pág. 11), y aunque existen todavía diferentes hipótesis respecto a las etapas formativas de esta cultura, tal parece que se originó con unos pueblos agrícolas, asentados quizá desde el preclásico inferior en la región[20] comprendida entre Laguna de los Cerros, Tres Zapotes y San Lorenzo Tenochtitlan en Veracruz, y La Venta[21] en Tabasco (véase el mapa, pág. 43).

Recientes exploraciones en San Lorenzo Tenochtitlan[22] parecen colocar el auge de esta zona[23] —incluyendo una incipiente planificación a base de montículos artificiales en barro[24] junto con una elaborada escultura monumental en piedra (fig. 38)— entre 900 y 800 A. C., periodo después del cual San Lorenzo sería abandonada[25] y La Venta pasaría a ser el centro supremo *olmeca* entre 800 y 400 A. C., para luego decaer y transmitir, quizá, el poder a Tres Zapotes. Algunos autores[26] suponen incluso que el arte *olmeca* siguió desarrollándose en esta zona hasta más allá del periodo clásico, o sea hasta el siglo XI ó XII. De esta suerte, San Lorenzo Tenochtitlan sería el más antiguo *centro ceremonial* conocido en Mesoamérica, mientras que La Venta coincidiría con el periodo de máxima expansión del arte *olmeca;* de aquí su primordial importancia cultural.[27]

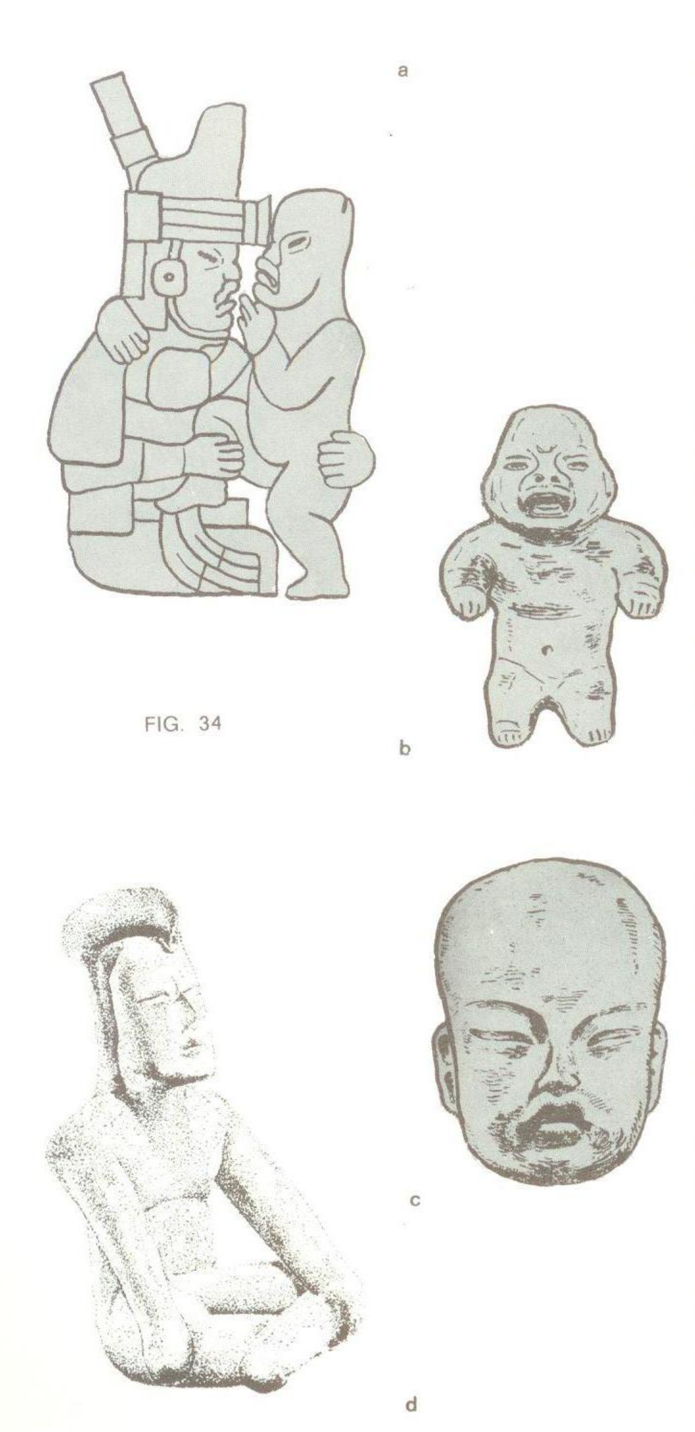


b

FIG. 33



c



Ceramista en sus principios, el arte olmeca fue el creador en Mesoamérica de la escultura en piedra, tanto la de grandes dimensiones como el tallado y pulido de piedras finas, como el jade, la serpentina y la diorita. La cultura olmeca se caracterizó desde muy temprano por una fuerte obsesión felina, conectada al parecer con un culto al agua o la lluvia. Las representaciones más frecuentes en el arte olmeca son, en efecto, los diversos atributos del jaguar: cejas, encías, garras, manchas, etc., solos o en combinación con elementos humanos.[28] Las figuras humanas mismas, acentuando sus rasgos mongoloides o negroides, se felinizan: los ojos se vuelven más oblicuos, la nariz más ancha, las comisuras de los labios más caídas, etc.

Y por casi toda Mesoamérica, irradiando del foco La Venta-Los Tuxtlas fueron apareciendo huellas de ese nuevo culto: hombres disfrazados de jaguares, como en los bajorrelieves de Chalcatzingo, Morelos (fig. 33), *hachas* ceremoniales, mascarillas y estatuillas de piedra pulimentada ostentando los rasgos combinados del *hombre-jaguar* (fig. 33 y lám. IV); y las extrañas figuras de niños y enanos (figura 34), que tanta importancia parecen haber tenido en el ritual olmeca,[29] así como las numerosas estatuillas asexuadas con el cuerpo regordete, el cráneo a menudo deformado, los párpados hinchados, las encías desdentadas, y la expresión infantil que justifica el nombre de *baby face* o "cara de niño", bajo el cual se les conoce (fig. 34 y lám. IV).

FIG. 34. Esculturas olmecas en piedra y en barro, que ilustran algunos de los temas más frecuentes en el arte olmeca. **a.** Niño-"hombre jaguar", quizá de estirpe divina, de acuerdo con las creencias olmecas (ver nota 28), que aparece aquí, en brazos de un hombre, en un bajorrelieve del "altar 5" de La Venta; según Miguel Covarrubias. **b.** Estatuilla en jade que representa un enano de expresión llorosa, posible invocación a un dios relacionado con la lluvia o el agua; nótense el cráneo deformado, los párpados hinchados y las comisuras caídas que contribuyen a dar esa expresión "atigrada" tan típicamente olmeca; M.N.A. **c.** Cabeza de una estatuilla hueca de barro hallada en Tlatilco, característica del "baby face" o "cara de niño" olmeca; C.F.F. **d.** Figurilla en barro de Las Bocas, Morelos, que ilustra, junto con la anterior, la penetración de las influencias olmecas en el altiplano central y la consecuente modificación de los temas y cánones artísticos (compárese con las estatuillas de la pág. 11) (dibujos de Paul Gendrop y Esperanza Arias Salum).

28. Debe haber existido entre los olmecas la creencia en una raza divina de "hombres-jaguares", como lo sugieren numerosas esculturas de esta cultura, particularmente los llamados monumentos "1" de Río Chiquito, y "3" de Potrero Nuevo, Veracruz, que parecen representar el acoplamiento de un jaguar con una mujer (véase «La palabra y el hombre», Universidad Veracruzana, núm. 4, págs. 11, 12 y 23). **29.** Puede tratarse de divinos infantes de la raza "hombre-jaguar", como se sugirió anteriormente.

Durante el periodo preclásico superior (800-100 A. C.), las influencias olmecas se extendieron en una forma considerable a partir del foco inicial, principalmente alrededor de los focos Puebla-Morelos-Guerrero y Oaxaca-Chiapas, de donde llegaron hasta Costa Rica y Panamá en el extremo sur, y lugares como Teotihuacán, Valle de Bravo y Jalisco en el extremo norte de Mesoamérica.[30]

No sin razón se ha optado por considerar la cultura olmeca como *cultura madre* de las ulteriores culturas *clásicas,* pues a ella se atribuyen la mayoría de los adelantos técnicos, artísticos y sociorreligiosos que ocurrieron durante esta importante etapa de transición entre las primitivas aldeas agrícolas del preclásico medio y los grandes centros ceremoniales del periodo clásico.

Podemos mencionar, entre esos adelantos, la técnica del tallado y pulido de piedras duras; la aparición de la escultura colosal y del relieve en piedra; la cristalización de ciertos conceptos religiosos como el culto al *hombre-jaguar* que, evolucionando durante más de veinte siglos a través de diferentes culturas mesoamericanas, seguiría encarnando al dios de la lluvia, el numen más importante de las masas agrícolas (fig. 35).

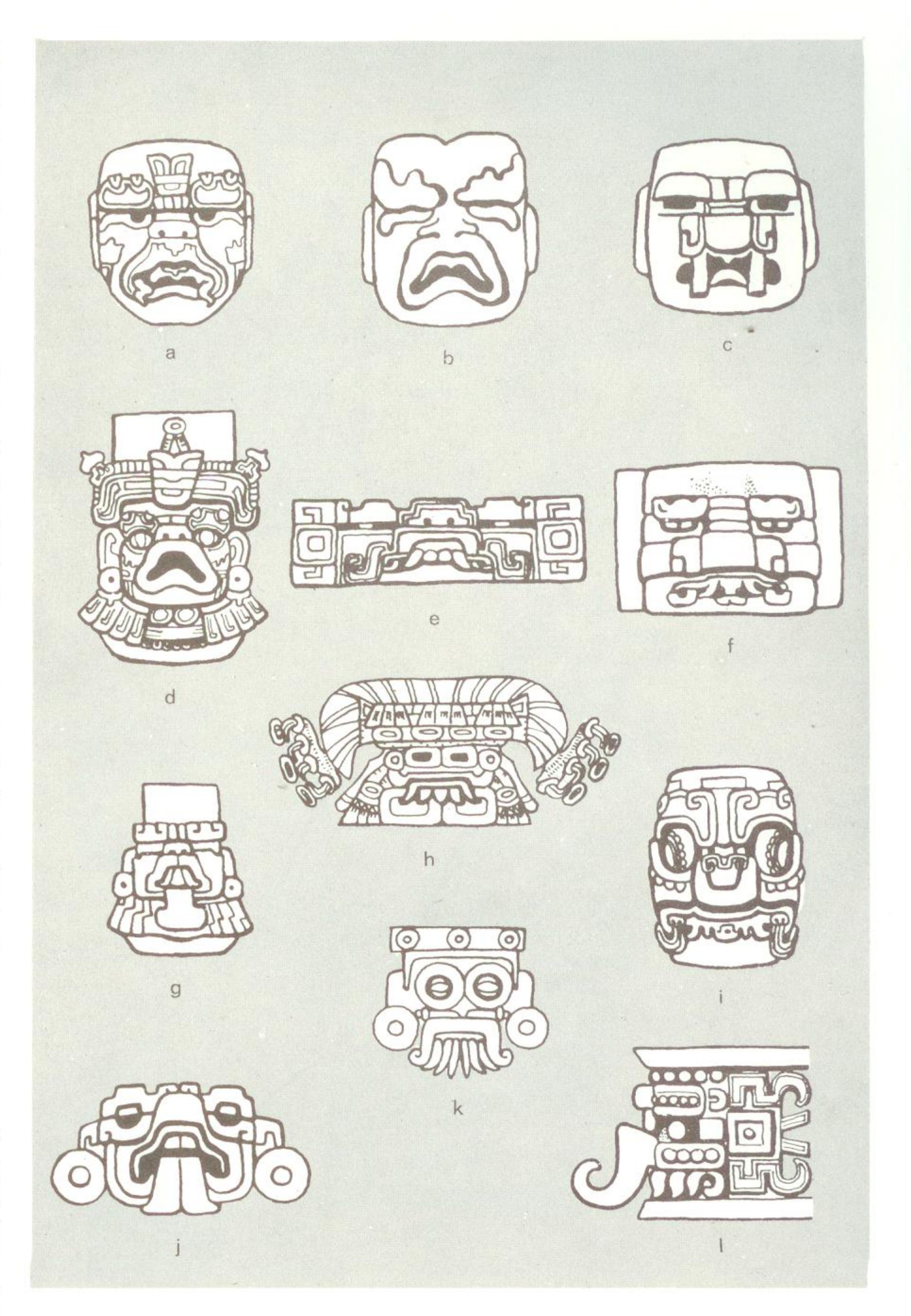
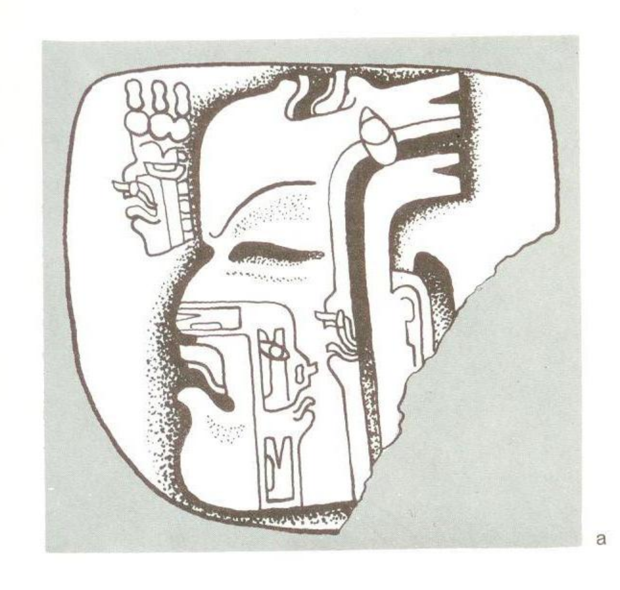


FIG. 35

FIG. 35. Cuadro que muestra la evolución del tema del dios de la lluvia en diversas culturas mesoamericanas, a partir de las máscaras olmecas; **a, b, c,** máscaras olmecas procedentes de Oaxaca Veracruz y Tabasco; M.P.C. y M.A.H.N.; **d, g, j,** urnas zapotecas de "Monte Albán I y III"; M.N.A. y C.P.; **e,** "Estela 8" de Cerro de las Mesas, Veracruz; **h,** representación de Tláloc en una vasija de "Teotihuacán III"; M.N.A.; **k,** *Tláloc de la Mixteca-Puebla;* Tehuantepec, Oaxaca; M.N.A.; **f,** mascarón de estuco de la pirámide E-VII-sub, Uaxactún, Guatemala; **i,** soporte de altar, de Piedras Negras, Guatemala; **l,** mascarón de Chac, palacio de Sayil, Yucatán (dibujos de Paul Gendrop, según Miguel Covarrubias).

30. Aparecen nuevos centros olmecas en Tierra Blanca, Remojadas, Cerro de Las Mesas, San Andrés Tuxtla y Las Limas, en Veracruz; Cholula y Texmelucan, en Puebla; Taxco, Iguala, Mezcala, Chilpancingo, Juxtlahuaca, Oxtotitlán y San Jerónimo, en Guerrero; Monte Albán, Dainzú (véase la pág. 123), Cuilapan y Zimatlán, en Oaxaca; Palenque, Simojovel, Chiapa de Corzo, Tonalá e Izapa, en Chiapas; San Isidro Piedra Parada, Abaj Takalik, Kaminaljuyú, Santa Lucía Cotzumalhuapa (véase la pág. 199), Uaxactún y Tikal, en Guatemala (véanse las págs. 88 y 90); Chalchuapa, en Salvador; Guanacaste, en Costa Rica (véase el mapa, pág. 43).



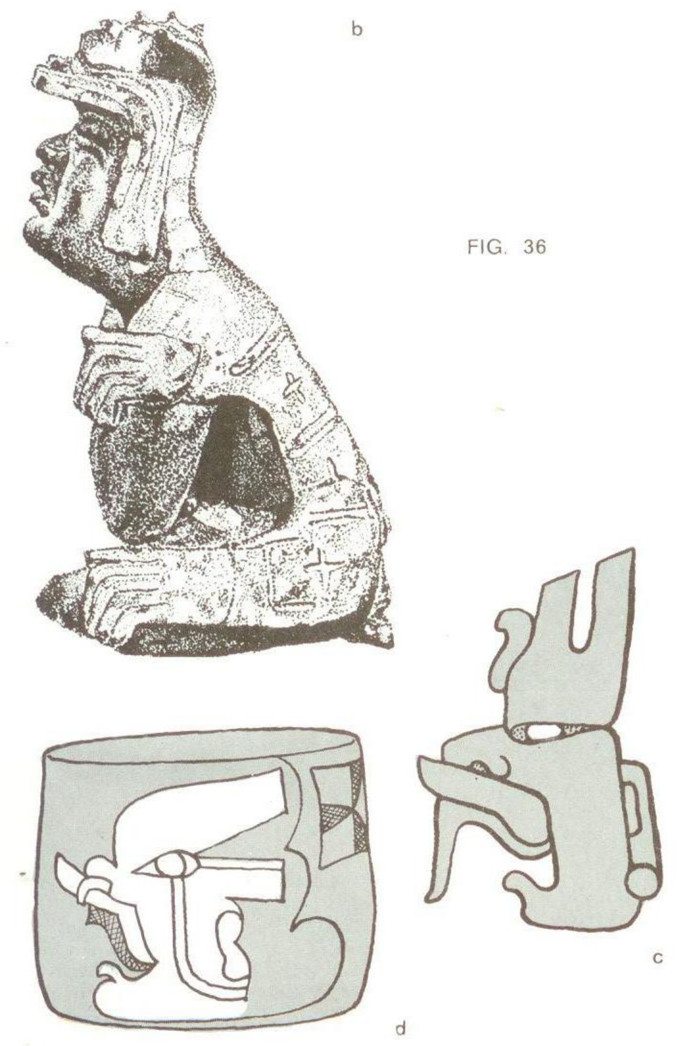


FIG. 36

Otros elementos que suelen atribuirse a los olmecas son el afianzamiento de la clase sacerdotal, la práctica de la deformación craneana, de la mutilación dentaria,[31] del sacrificio humano y del autosacrificio; atributos ceremoniales, así como adelantos tan decisivos para Mesoamérica como son el calendario ritual, el sistema de numeración vigesimal y de escritura glífica, el principio de los centros ceremoniales con la aparición de las construcciones de tierra y de las primeras *pirámides* como basamentos de los templos.

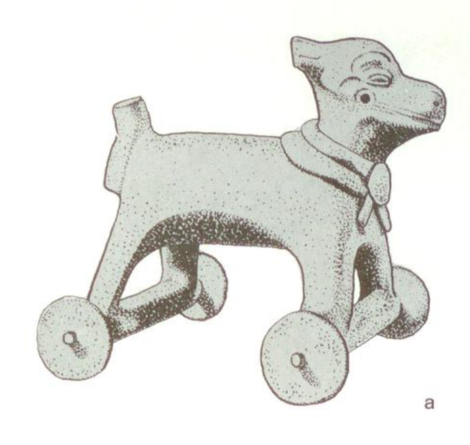
Todos los elementos culturales que acabamos de mencionar pasaron a formar un fondo común, un rico fermento que, interpretado posteriormente por otros pueblos de acuerdo con su sensibilidad y sus inclinaciones propias, daría origen a las grandes culturas clásicas tales como la teotihuacana, la maya, la zapoteca y las del Golfo. Los mismos estilos artísticos de estas culturas clásicas en sus inicios ostentaron algunos elementos formales olmecas. Así es como veremos más adelante, aparte de las representaciones del dios de la lluvia basados en el esquema *hombre-jaguar* olmeca (fig. 36), los bajorrelieves de *danzantes* del primer periodo de Monte Albán (pág. 123) que recuerdan el típico perfil olmeca (fig. 35); o la pirámide *E-VII-sub* de Uaxactún (pág. 88), una de las más antiguas del área maya, con sus grandes mascarones de estuco de marcada influencia olmeca.

La cerámica ritual olmeca, que llegó a influir la de otros centros como Tlatilco (pág. 9), se caracteriza por su decoración raspada o excavada, el principio de la pintura al temple[32] y, sobre todo, por la frecuente aparición de atributos del *hombre-jaguar:* perfiles típicos (fig. 36), garras o manos (figura 37), etc.

31. Veremos otros ejemplos de deformación craneana en esculturas mayas (págs. 112 y 120) y en las "figuras sonrientes" de Veracruz (pág. 144); en cuanto a las multilaciones dentarias, las hallamos en muy diversas modalidades en los entierros y las urnas de Monte Albán (véanse págs. 132 y 138). **32.** Mencionemos los tipos cerámicos "gris fino" y "naranja sin desgrasante" que, según Alfonso Medellín Zenil, pertenecen a la cultura olmeca tardía clásica (siglo VI a IX d.c.).

Entre las estatuillas olmecas en barro encontradas en sitios como Nopiloa, han surgido interesantes figuras de perros y jaguares, provistas de ruedas a manera de juguetes (fig. 37). Éstas constituyen una de las paradojas culturales más grandes de Mesoamérica; tan grande, quizá, para el juicio *occidental,* como aquel famoso caso de la pólvora, inventada siglos atrás por los chinos sin más finalidad que la de hacer *cohetes* para las ceremonias religiosas. En efecto, no sólo no se han descubierto en Mesoamérica ulteriores objetos provistos de ruedas, sino que el invento de éstas, que pudo haber sido uno de los adelantos más decisivos en la tecnología de estos pueblos, nunca rebasó la escala del juguete. Notemos que los pueblos mesoamericanos tampoco idearon el torno.

FIG. 36. Diversas representaciones del típico perfil de "hombre-jaguar" o de "dragón" olmeca. **a.** Cinco perfiles combinados —desde el más realista hasta el más estilizado— grabados en una placa de piedra. **b.** Estatuilla de barro procedente de Atlihuayán, Morelos. **c.** Perfil de un "dragón", según Miguel Covarrubias. **d.** Perfil grabado en una vasija olmeca de barro (dibujos de Margarita Gutiérrez Otero y Paul Gendrop). **FIG. 37.** Ejemplos de cerámica olmeca. **a.** Estatuilla de barro provista de ruedas. **b.** Recipiente en forma de "dragón" olmeca. **c.** Vasija trípode con decoración esgrafiada. **d.** Vasija esgrafiada y pintada, con representación de unas garras estilizadas (dibujos de Paul Gendrop, Enrique Sanabria Atilana y Socorro Velasco).



a

FIG. 37



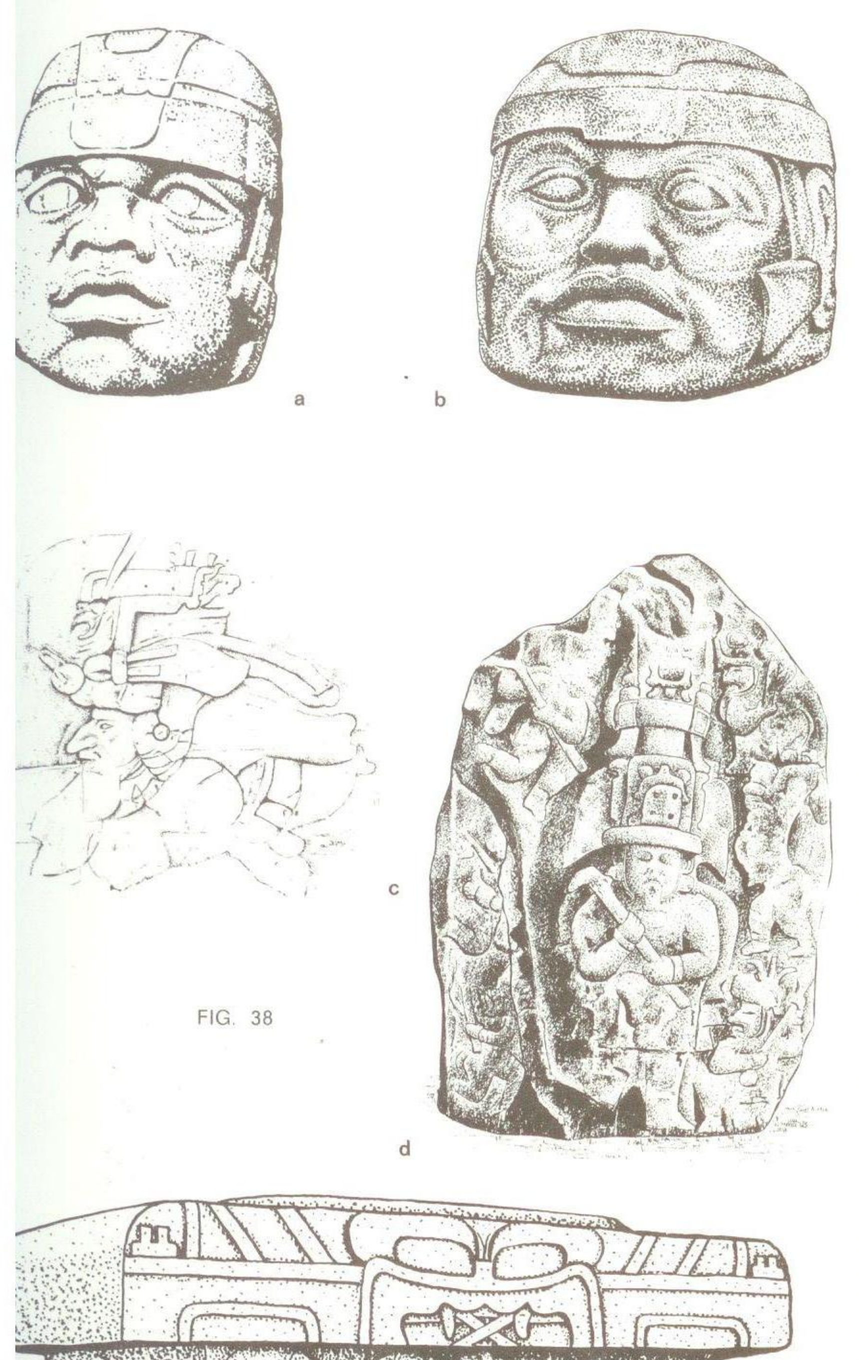


b



c

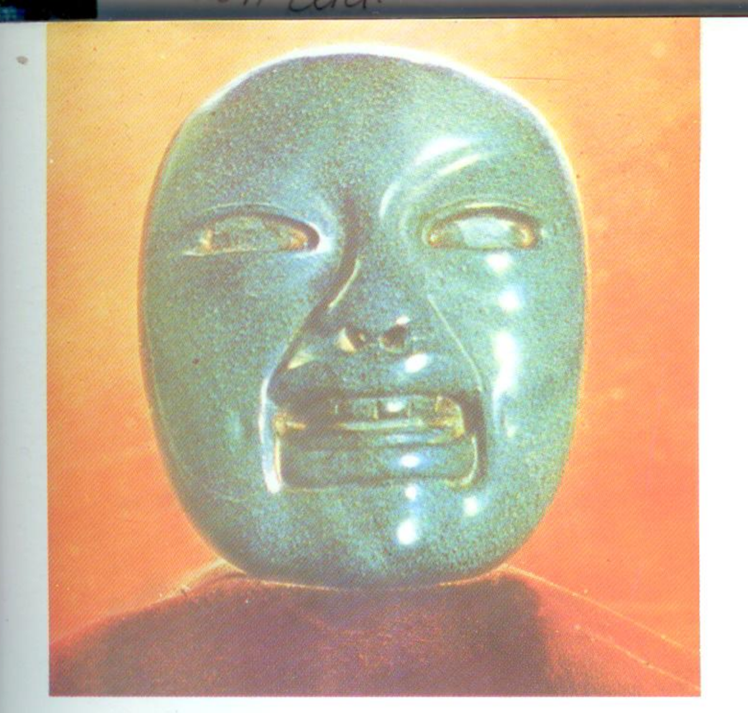
d



Aparte de la cerámica, de las estatuillas y mascarillas de piedra finamente pulimentada y de los bajorrelieves sobre roca que señalan por diversos rumbos de Mesoamérica la penetración de influencias olmecas a través del periodo preclásico medio y superior, se concentran casi exclusivamente en la región *olmeca* del Golfo[33] —San Lorenzo Tenochtitlan, La Venta y Tres Zapotes, principalmente— importantes testimonios de una escultura colosal en piedra; lo cual, junto con una incipiente arquitectura en tierra, justifica en gran parte que esta zona se considere como el lugar donde la cultura olmeca alcanzó su máximo esplendor.

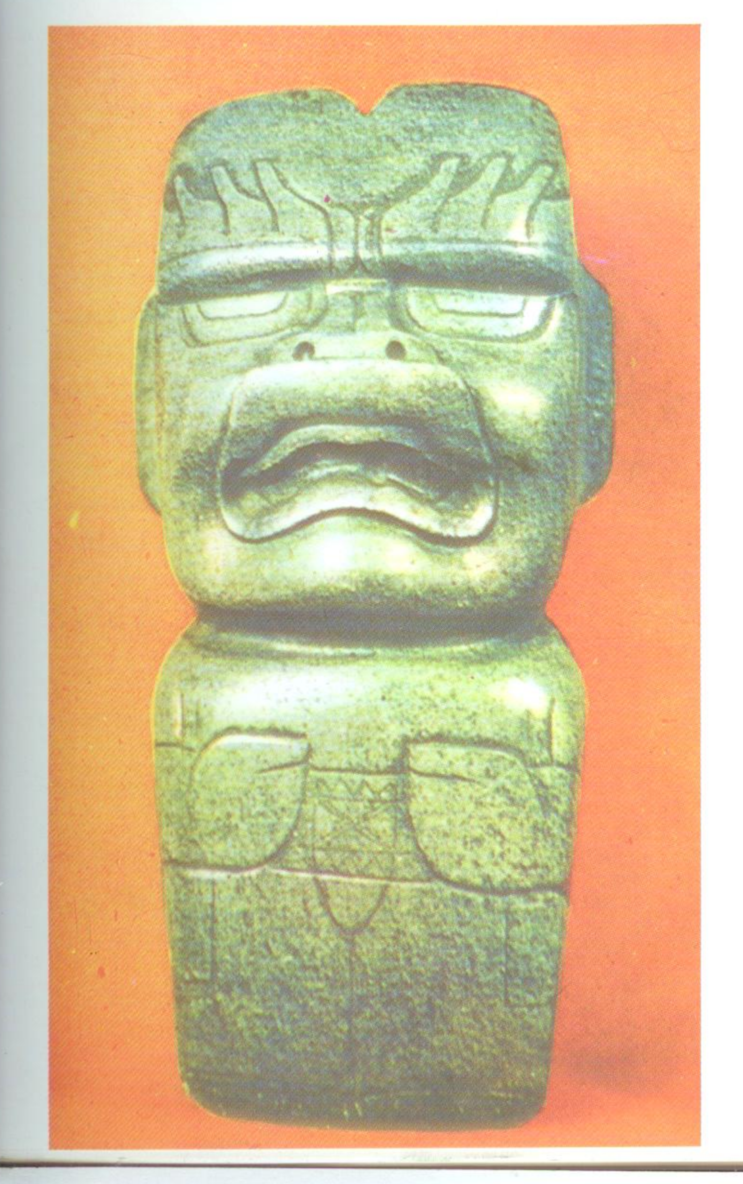
Destacan, ante todo, las grandes cabezas en piedra algunas de las cuales rebasan los 2.50 metros de altura y pesan hasta 14 toneladas (fig. 38). Estas cabezas colosales, comunes a los tres sitios mencionados, suelen ostentar una especie de yelmo. Sus rostros muestran, dentro de un mismo patrón estilístico, una cierta individualidad: se trata quizá de retratos de los gobernantes olmecas; de labios gruesos y nariz ancha, presentan rasgos marcadamente negroides, mientras que otras representaciones son más bien mongoloides, lo cual plantea otro dilema en el ya complejo panorama mesoamericano. . .[34] Una cualidad latente en casi toda escultura olmeca, y de modo muy especial en estas cabezas, es su *petricidad*, o sea la adecuación de la forma esculpi-

FIG. 38. Algunos ejemplos de la escultura colosal olmeca. **a.** y **b.** Dos de las más hermosas cabezas colosales: los llamados monumentos "1" de San Lorenzo, Veracruz (I.A.U.V.) y "1" de Cerro Nestepe, Tres Zapotes, Veracruz; nótense los labios finamente recortados, el ceño fruncido y, en general, la expresión de fuerte individualidad que se desprende de ellas. **c.** Detalle del llamado "personaje narigudo de La Venta" que aparece como motivo principal de la "Estela 2" de La Venta (véase la nota 37). **d.** "Estela 1" de La Venta, Tabasco (M.V.V.), que representa un personaje principal llevando un alto tocado típicamente olmeca, rodeado de seis personajes más pequeños que convergen hacia él; todos llevan en las manos un palo de extremo curvo, por lo que parecen tener algún simbolismo ritual relacionado con el juego de pelota. **e.** "Altar 1" de La Venta (M.V.V.), cuya parte superior ostenta hacia el frente una máscara de jaguar vigorosamente estilizada; abajo se ve un personaje tallado en fuerterrelieve y desprendiéndose de un nicho; coge con sus manos un grueso cordón que corre en la parte inferior y cuyo extremo sostiene otro personaje labrado en bajorrelieve sobre la cara lateral del monolito (dibujos de Paul Gendrop, Alma Deloy e Ignacio Cabral).




a.

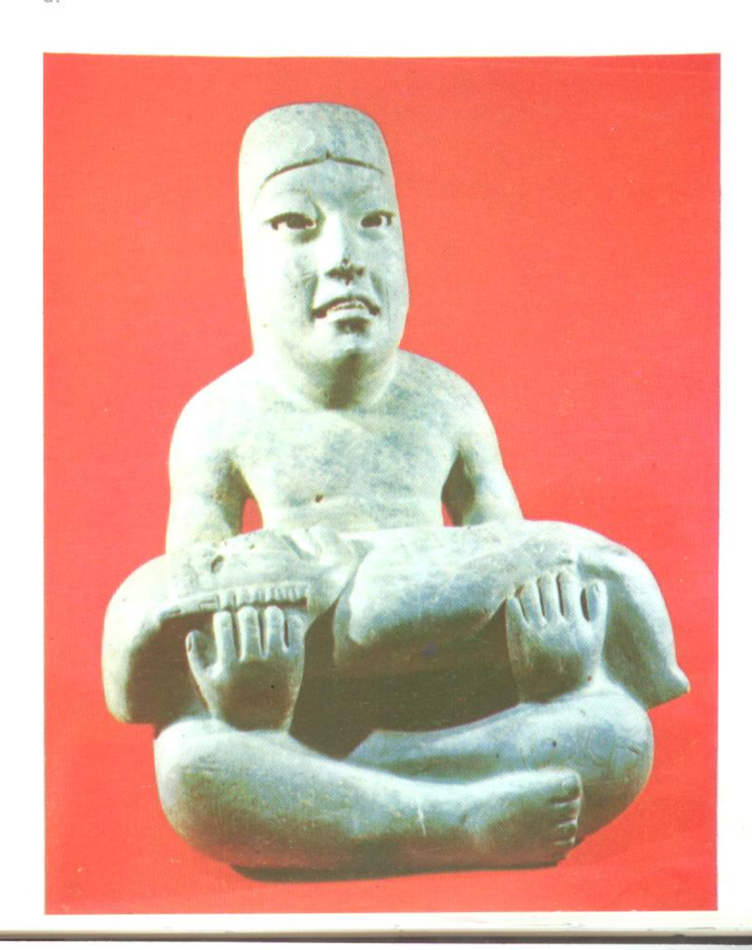

c.





b.

d.



da al material pétreo, y viceversa. Paul Westheim, al referirse a ellas, comenta:

"El arte olmeca no crea cabezas: crea cabezas de piedra. Están concebidas desde la piedra y parecen brotar de la piedra."[35] Semejantes cualidades, doblemente admirables en un pueblo que creó en Mesoamérica la primera escultura en piedra, no se volverán a encontrar con igual magnitud sino en la escultura azteca que constituye, a juicio de Miguel Covarrubias, ". . . la última y más espectacular llamarada de la actividad artística indígena".[36]

Los olmecas, creadores de la escultura, no sólo se distinguieron por estas imponentes cabezas, sino también por sus estelas y altares (fig. 38). Este género de monolitos, que serían adoptados más adelante por pueblos como los mayas (véase la pág. 80 y sig.), suelen tener, esculpidas en alto y bajorrelieve, estilizaciones de jaguares; escenas propiciatorias en que figuran *niños-jaguares* o *enanos-jaguares* (pág 28 y lám. IV); escenas relacionadas con un incipiente juego de pelota o con un misterioso personaje narigudo, etc.[37]

Aparecen en estos relieves, quizá por primera vez en Mesoamérica, glifos y numerales que ya nos hablan de la existencia de un calendario y de un sistema de numeración.[38] Mencionemos también, dentro de la *escultura del ceremonial*, unas *cajas de piedra* cubiertas de bajorrelieves y unas vigorosas esculturas de bulto que representan, con mayor o menor estilización, a los *hombres-jaguares* típicos de la tradición olmeca (fig. 39). Destaca en esa estatuaria el famoso luchador olmeca, de una economía de formas y de un dinamismo poco comunes (figura 39).

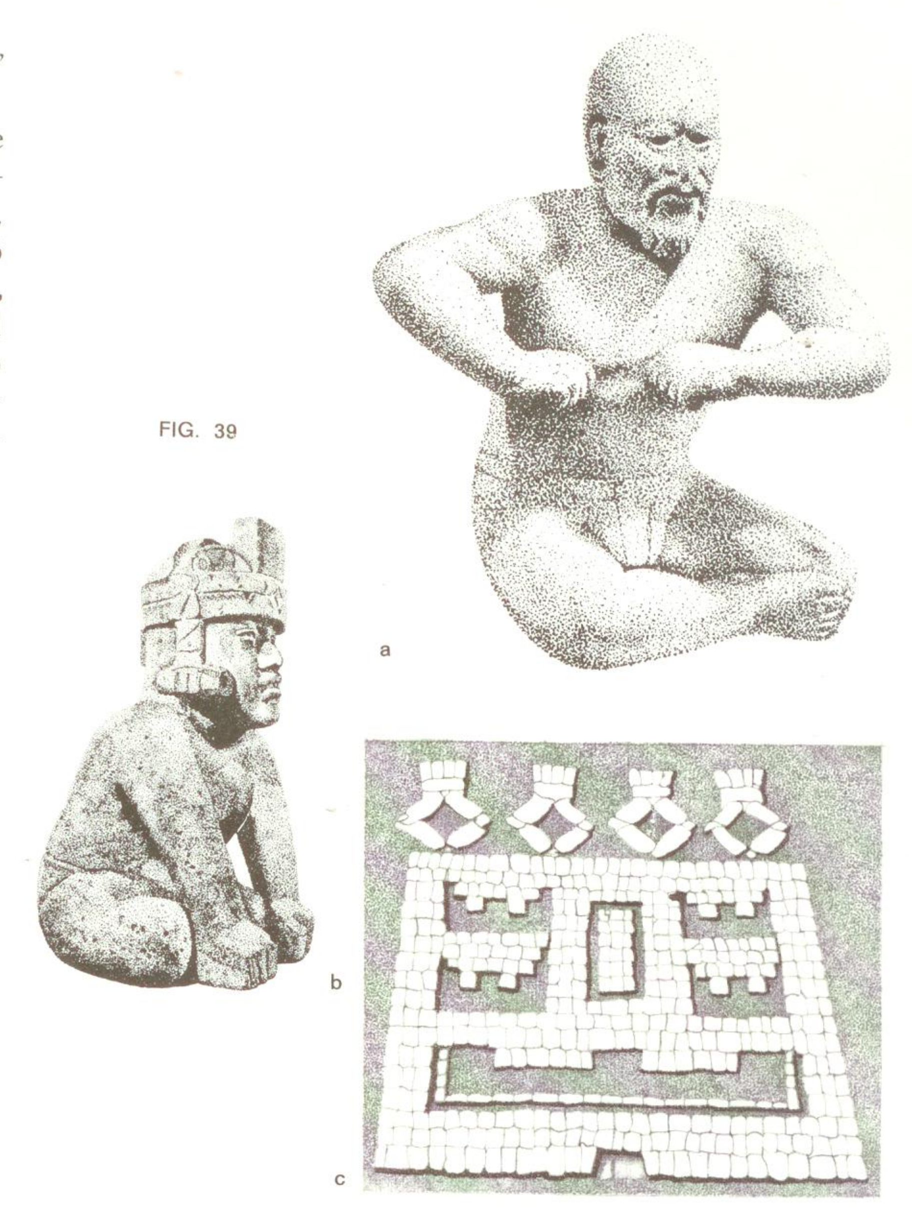


FIG. 39. Otros ejemplos de la escultura olmeca. **a.** El famoso "luchador olmeca" procedente del sur de Veracruz; M.N.A. **b.** El "Príncipe de la Cruz del Milagro", Veracruz (I.A.U.V.). **c.** Máscara colosal hecha de mosaico de serpentina, que apareció sepultada en uno de los recintos de columnas basálticas de La Venta (véase la fig. 40, pág. 34) (dibujos de Arnauld Schönbrunn, María del Rosario Morales Casas y José Luis Manzanilla S.).

33. Otras esculturas colosales aparecen, junto con bajorrelieves de aparente filiación olmeca, en varios lugares de la zona del Pacífico, que abarcan desde Chiapas hasta El Salvador (véase la pág. 199). **34.** Si bien resultan más comprensibles los rasgos mongoloides, es difícil, en cambio, explicar la presencia en el continente americano, desde tiempos tan remotos, de grupos de raza negra. **35.** Paul Westheim, «Ideas fundamentales del arte prehispánico en México», págs. 203-204. **36.** Miguel Covarrubias, "Las raíces políticas del arte de Tenochtitlan", «México en el Arte», núm. 8. **37.** Algunos autores ven en este "personaje narigudo" de "La Venta" (fig. 38, **d.**), el antecedente de otras entidades mitológicas, entre ellas el dios maya de la lluvia, Chac (véase «Esplendor del México Antiguo», pág. 546). **38.** Notemos que las discutidas fechas que aparecen grabadas en la "Estela C" de Tres Zapotes y la "estatuilla de Tuxtla" (véase la obra citada de Ignacio Marquina, págs. 391 y 393), anteriores a las más antiguas fechas registradas en monumentos mayas, ya ostentan el sistema de datación que es característico de la cultura maya.

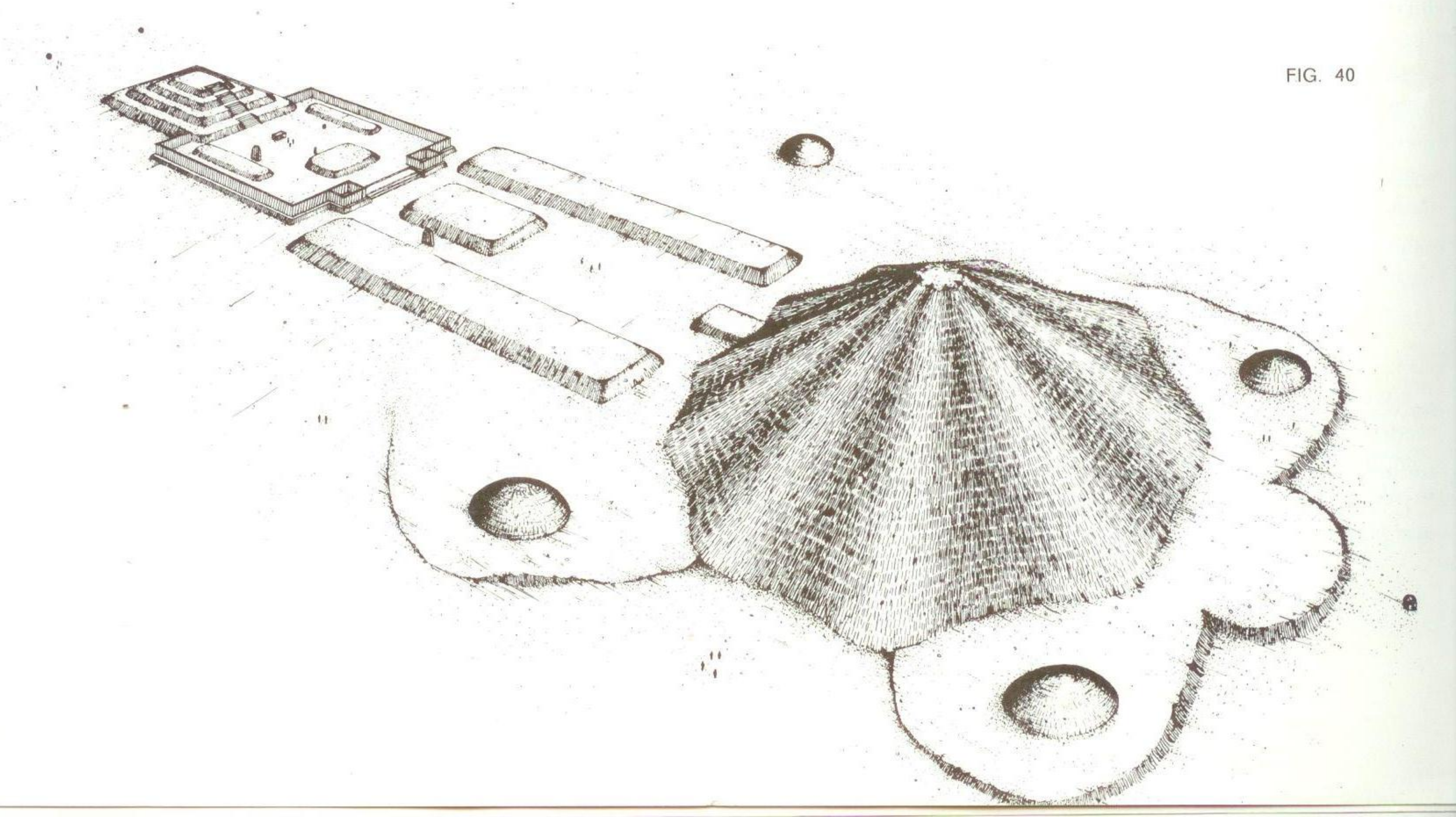
Todas las grandes civilizaciones de Mesoamérica se organizaron en torno a sus *centros ceremoniales* que, más que *ciudades* propiamente dichas, eran esencialmente centros religiosos y cívicos.[39] Agrupaban los templos y sus respectivas *pirámides*, las plazas y plataformas destinadas a las procesiones, danzas rituales y demás ceremonias religiosas. Contaban a veces con palacios y residencias para alojar a las autoridades religiosas y civiles; edificios para la administración, la enseñanza y el ejercicio de algunos oficios relacionados con el culto; canchas para el juego de pelota, y espacios abiertos para llevar al cabo el intercambio comercial: el *tianguis* indígena, que sigue siendo actualmente importante factor cultural.

Con los olmecas aparecieron los primeros *centros ceremoniales* planificados. Hasta donde llegan nuestros conocimientos actuales, la arquitectura religiosa se inició en San Lorenzo Tenochtitlan, que tuvo el primer centro ceremonial conocido, con unas características que vemos ya claramente definidas en La Venta (fig. 40).

Los edificios de La Venta eran simples construcciones en barro que parecen haber sido protegidas en su época por un recubrimiento de piedras pulidas y tierras compactadas y coloreadas. Tenían como elemento principal una gran pirámide de extraña forma,[40] dominando un conjunto arquitectónico orientado de norte a sur y limitado en el extremo opuesto por una pirámide escalonada.

Cerrándose alrededor de esas dos masas principales, se integraban plazas mediante la combinación simétrica de plataformas bajas, escaleras y unas extrañas empalizadas formadas por grandes columnas monolíticas de basalto empotradas verticalmente en el piso y muy próximas una de la otra. Estas empalizadas remataban, en medio de las dos plazas, con unos recintos totalmente cerrados formados por esas mismas columnas basálticas: receptáculos sagrados que escondían, entre numerosas capas de adobe y de piedras,[41] unas enormes máscaras de jaguar constituidas por un mosaico de lajas de serpentina verde y cuya presencia oculta debió representar para los

FIG. 40



olmecas un *contacto mágico* con las fuerzas del agua, de la tierra y del cielo.[42] Dentro del montículo piramidal que limitaba el conjunto al norte, se han descubierto tres tumbas, una de ellas formada por columnas basálticas provenientes sin duda de las empalizadas mencionadas; otra que contenía el único sarcófago[43] conocido en Mesoamérica, aparte del que fue descubierto en la famosa cripta secreta de Palenque (pág. 110).

Finalmente, los principales monolitos esculpidos —cabezas, altares, estelas, etc.— se hallaban distribuidos en los principales ejes de los montículos y de las plazas, ejes que se orientaban sensiblemente de acuerdo con los cuatro puntos cardinales. Semejante costumbre de labrar monolitos tales como estelas y altares, integrándolos a los edificios y plazas, más adelante aparecería en varias culturas indígenas, la maya muy especialmente, junto con la tendencia a orientar las construcciones.[44]

Con los centros ceremoniales de San Lorenzo y de La Venta vemos pues, asentadas por vez primera, algunas de las bases que seguirían imperando a través de más de veinte siglos en la arquitectura mesoamericana: el uso de la pirámide truncada como basamento para el templo, y la sabia disposición de plataformas y escalinatas que, junto con los templos, integraban las plazas. Esta particular capacidad para manejar los grandes espacios abiertos, de acuerdo con determinados ejes o según determinada orientación, y en combinación con las masas de los edificios, será siempre, por cierto, una constante cultural en la evolución de esta arquitectura.[45]

Y si bien la arquitectura de La Venta todavía era de barro, pronto empezarían a surgir en otras regiones, durante el preclásico superior, los primeros intentos de arquitectura en piedra. Así es como encontramos, en el lugar llamado Cerro del Tepalcate, en el valle de México, los primeros basamentos de mampostería destinados a sustentar templos que aún siguen siendo de bajareque.[46] Constan de

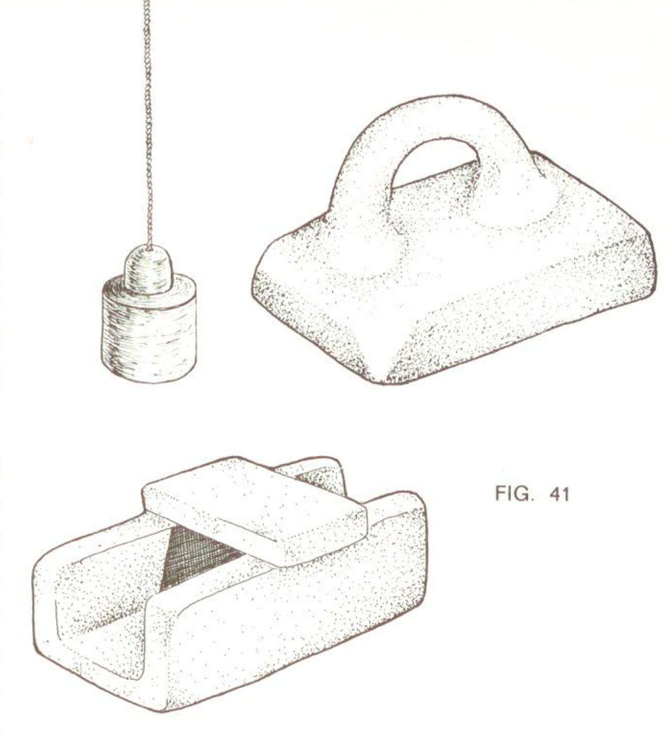
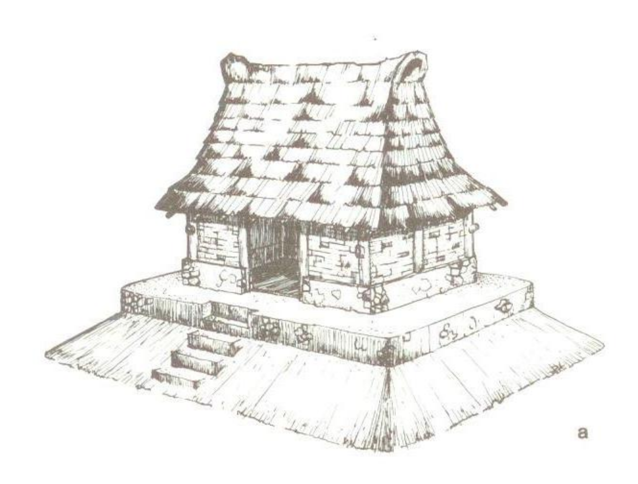


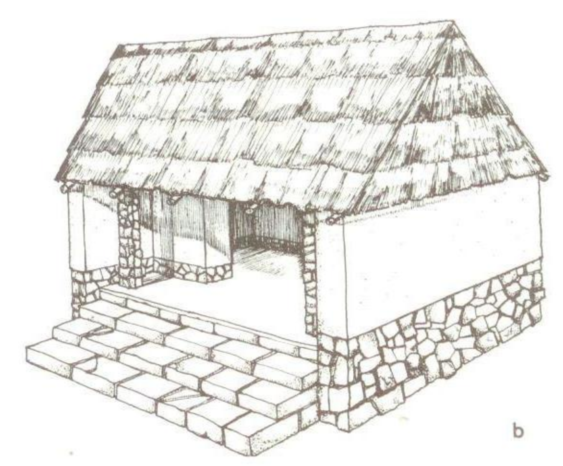
FIG. 41

FIG. 40. Panorámica aérea parcial del centro ceremonial de La Venta, Tabasco, que muestra los llamados "complejos C y A", que integran el principal conjunto arquitectónico de La Venta; 800 a.c. aproximadamente; vemos, orientados sensiblemente de norte a sur, la gran "pirámide" de barro de unos 130 metros de diámetro por 30 de alto, de una forma que se acerca más bien a la de un cono truncado y en cuyos costados van alternando diez lomos con diez depresiones simétricamente repartidos, forma que, a decir de los arqueólogos, puede haber sido inspirada en los erosionados conos tan abundantes en la región de los Tuxtlas; vemos después una plaza limitada por grandes plataformas alargadas, y el conjunto se cierra con otra plataforma cercada por grandes empalizadas de tierra, rematando al sur con una pirámide escalonada; nótense los montículos semiesféricos y la presencia de los grandes monolitos esculpidos que subrayan algunos ejes de la composición (dibujo de Gil López Corella, basado en el último levantamiento efectuado por Heizer, Druker y Graham en las temporadas 1967 y 1968, y que corrige los anteriores datos al respecto: véase el boletín núm. 33 del I.N.A.H.). **FIG. 41.** Plomada y llana de albañil, en piedra, y uno de los elementos que constituían grandes canales de desagüe en San Lorenzo, Veracruz, quizá la más antigua instalación hidráulica conocida hasta la fecha en Mesoamérica (dibujos de Ignacio Cabral).

39. Subsiste todavía un concepto similar en los núcleos de mayor concentración indígena de México y Centroamérica; piénsese, por ejemplo, en las comunidades "tzotziles" y "tzeltales" de Chiapas. **40.** Las últimas exploraciones de Heizer y Druker, realizadas en 1967 y 1968, modificaron los datos aportados por los mismos arqueólogos desde 1955 y 1957. **41.** La máscara se halla debajo de un piso de dos metros de profundidad, formado por adobes superpuestos y descansa, a su vez, sobre 28 capas de pavimentos de piedra, "tal vez en relación con el cielo lunar", como observa Raúl Flores Guerrero, «Arte mexicano, época prehispánica», pág. 29. **42.** Semejante contacto mágico aparece en los bajorrelieves que cubren la parte inferior de numerosas esculturas aztecas, incluyendo obras de la magnitud de la Coatlicue colosal (véanse las págs. 258 y 265). **43.** Véase la obra citada de Miguel Covarrubias, pág. 76. **44.** Lo veremos muy claramente en el caso de Teotihuacán (págs. 45 y sig.). **45.** Como puede verse en numerosos centros ceremoniales del periodo clásico (págs. 79, 93, 101, 106 y 125). **46.** Al igual que las chozas, los primeros templos se construyeron a base de troncos, ramas, cañas, lodo, paja o palma.



a



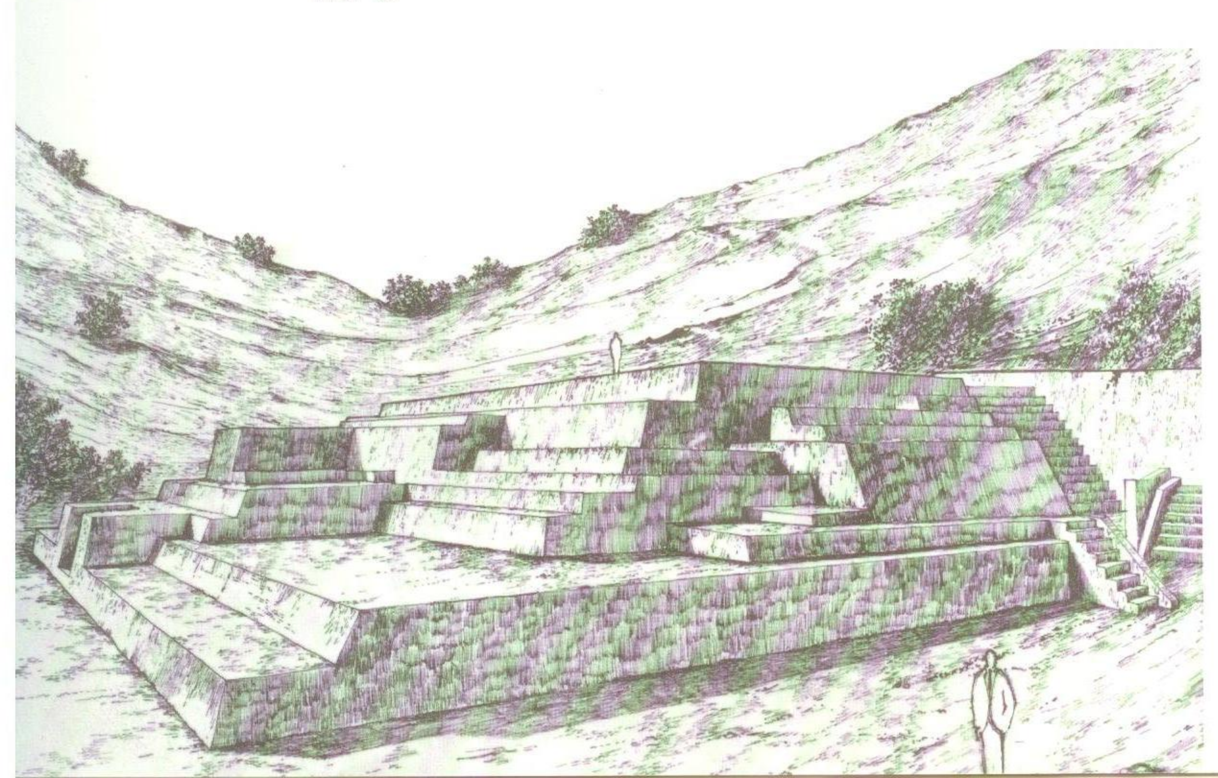
b

una plataforma rectangular asentada sobre un elemento troncopiramidal, con sus aristas redondeadas y sus paramentos enjarrados con un estucado primitivo; y unos rudimentarios escalones dan acceso a la plataforma superior (fig. 42). Y mientras en la cuenca de México se ensayaban estos basamentos, la región de Oaxaca se significaría por una temprana vocación para la construcción en piedra, con edificios como el *montículo T* de Montenegro que, aparte de patios, ya contaba con basamentos, escaleras, muros y hasta pilares de mampostería (figura 42), o las construcciones de la primera época de Monte Albán, que ya presentaban templos edificados sobre pirámides, así como un observatorio astronómico y tumbas incipientes en forma de cámaras subterráneas.[47]

Por otra parte, en diferentes regiones del área maya aparecieron los primeros balbuceos de una arquitectura duradera. Kaminaljuyú construyó, entre 500 y 200 A. C., algunos montículos piramidales de barro compactado.[48] Lugares como Santa Rosa Xtampak y Chiapa de Corzo[49] también se lanzan a la edificación. En cuanto a Uaxactún y Tikal, compiten para echar las bases de lo que más adelante será la arquitectura maya clásica (véanse las pág. 88 y 90).



FIG. 42





c



En aquella competencia en la que parece que se precipitaron diferentes sitios del preclásico superior para encontrar sus derroteros arquitectónicos, el valle de México marcó algunas de las etapas decisivas. Cuicuilco, situado al sur de la actual ciudad de México, se convirtió muy pronto, desde 600 A. C. o aun antes, en un importante centro ceremonial, levantando el primer basamento de piedra de grandes dimensiones conocido en Mesoamérica: la famosa *pirámide* troncocónica que consta de cuatro cuerpos escalonados[50] unidos mediante tramos de escaleras y rampas (fig. 43). Al hacer erupción el volcán Xitle hacia el siglo II A. C., la lava destruyó Cuicuilco, dispersando la población[51] y sepultando parcial o totalmente este monumento, así como los demás edificios de la ciudad (fig. 43).

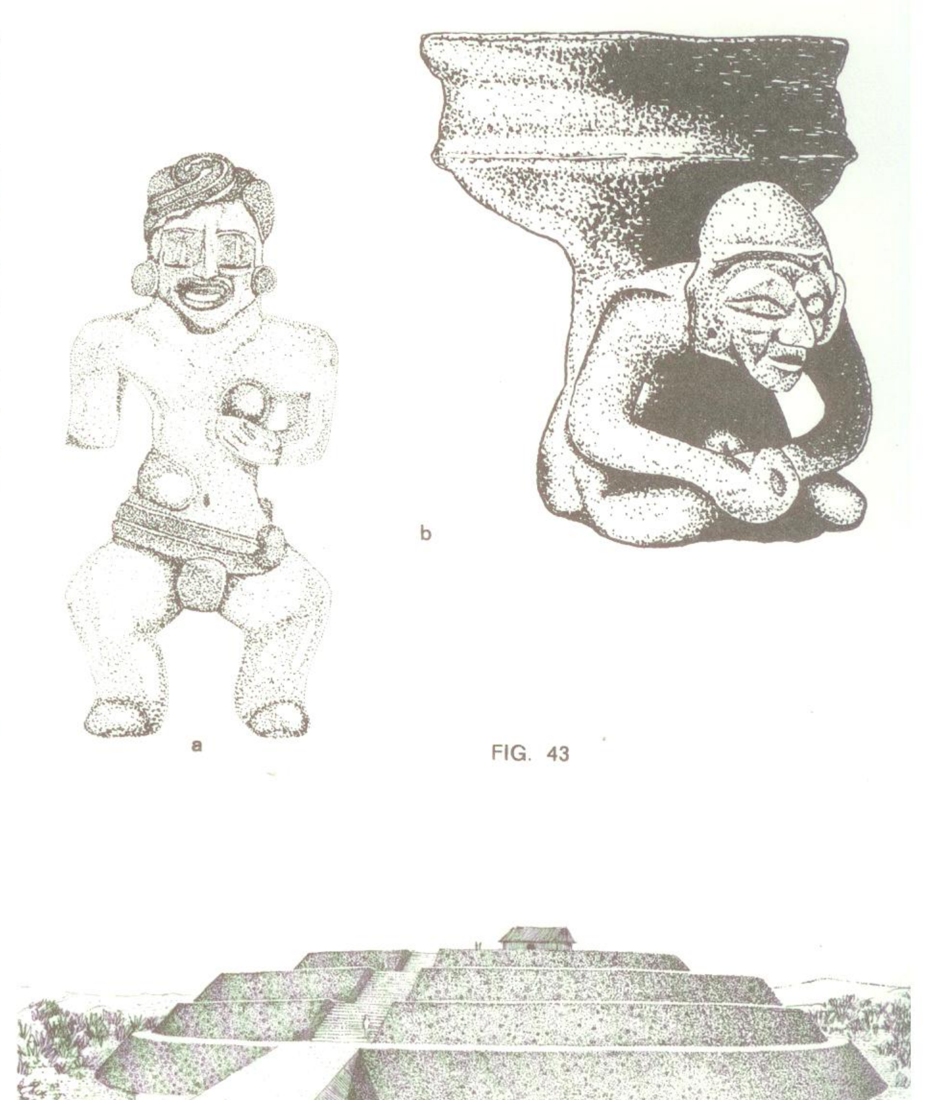
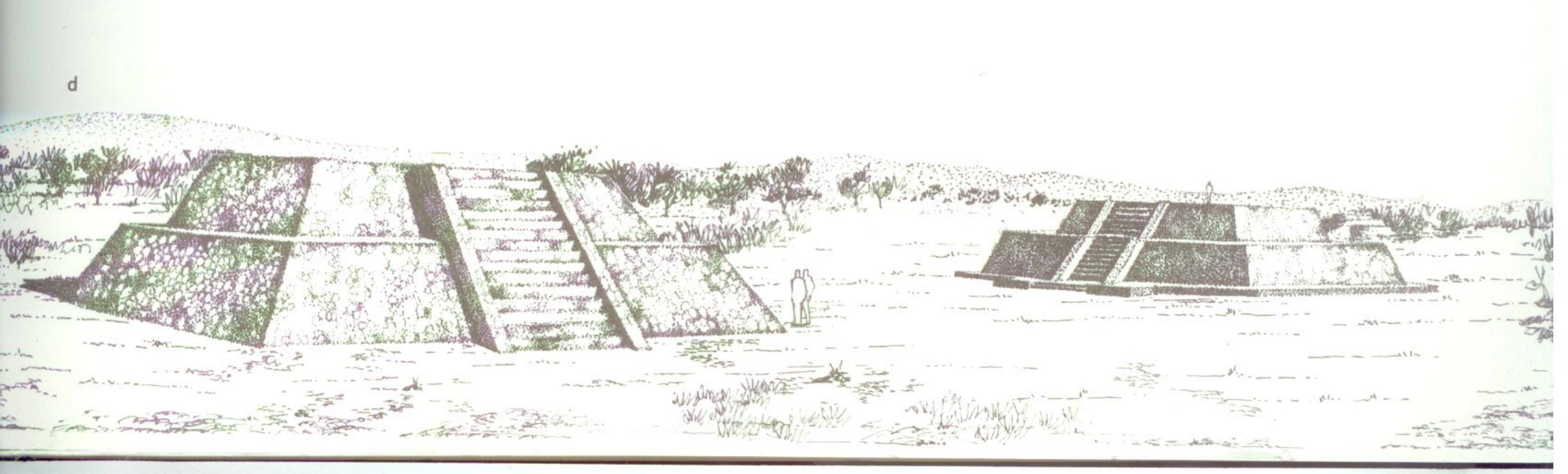


FIG. 42. Algunos de los antecedentes de la arquitectura mesoamericana en piedra, pertenecientes al periodo preclásico superior. **a.** Basamento troncopiramidal de Cerro del Tepalcate, México. **b.** "Montículo T" de Montenegro, Tilantongo, Oaxaca, según Jorge Acosta; ya se advierten principios de escalones labrados, arranques de muros y hasta de pilares. **c.** Basamento escalonado y figurillas de barro de Tlapacoya, México (dibujos de Jaime Dávila Arratia, Miguel Gallo y Esperanza Arias Salum). **FIG. 43.** **a.** y **b.** Estatuilla de un jugador de pelota y brasero de barro de Cuicuilco, D. F.; este último antecede a los braseros que veremos esculpidos en piedra en el arte teotihuacano (véase la pág. 65). **c.** Basamento escalonado de Cuicuilco. Llegó a ser el más grande que se erigió en Mesoamérica hasta finales del periodo preclásico superior, antes de la construcción de la pirámide del Sol en Teotihuacán (véase la pág. 45); según planos de Ignacio Marquina. **d.** Dos de los basamentos recién descubiertos en Cuicuilco en 1967 al acondicionar este terreno para la edificación de la Villa Olímpica; nótense las incipientes alfardas de las escaleras, así como la silueta ya característica de los "pirámides" mesoamericanas (dibujos de Raúl Nieto Ortiz, Paul Gendrop, Sergio Corona C. y Javier Molina Riquelme).

47. Véanse las págs. 125 y 132. **48.** El "montículo E-III-3" de Kaminaljuyú es una plataforma ceremonial que, tras numerosas superposiciones, alcanzó una altura de 16 metros. **49.** Véase la pág. 200. **50.** La "pirámide" circular de Cuicuilco es en realidad el fruto de varias superposiciones. **51.** Quizá hacia el oriente de la cuenca de México, pues las etapas iniciales de Teotihuacán muestran algunas similitudes con Cuicuilco.



LA PIRÁMIDE
COMO BASAMENTO
DEL TEMPLO

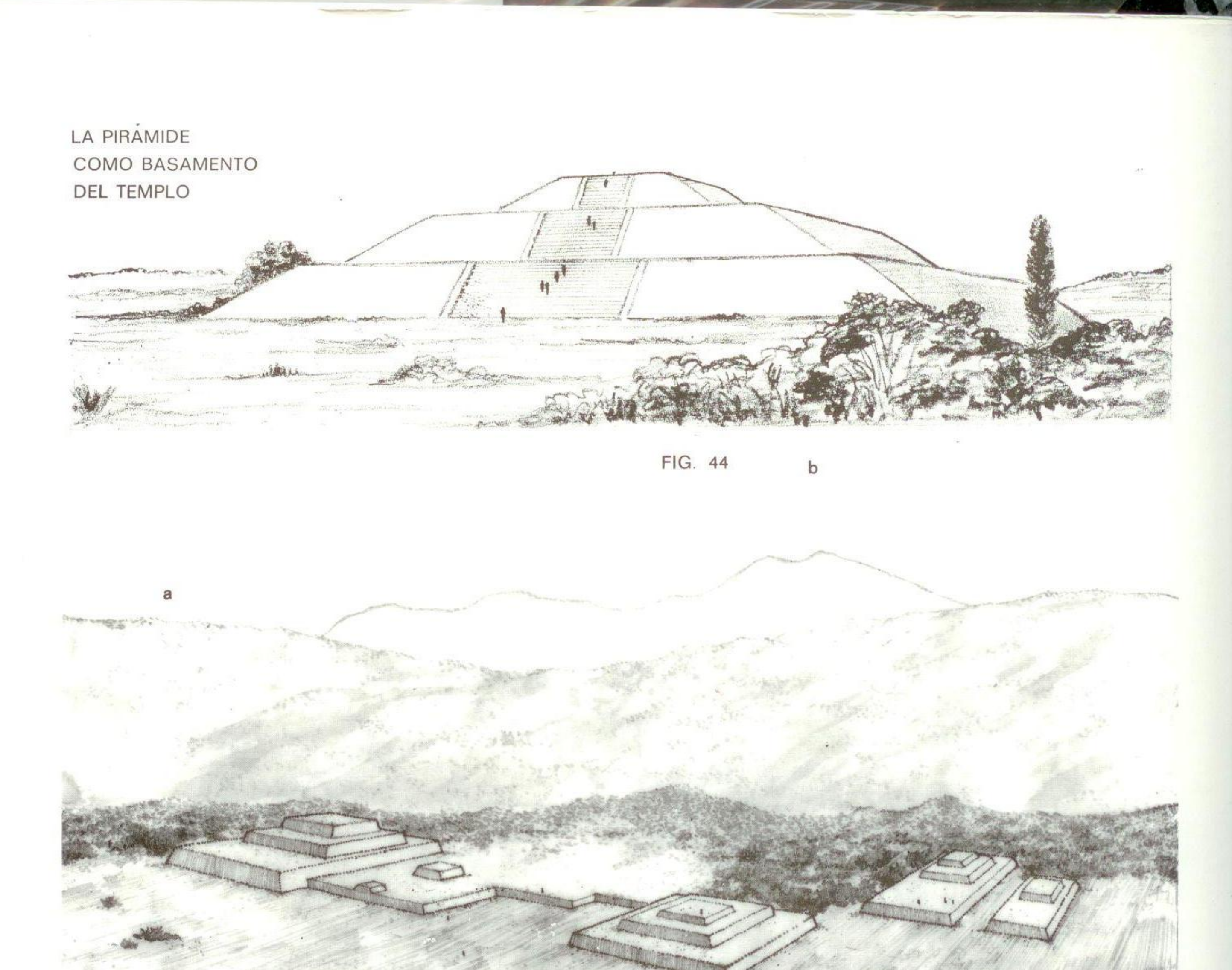


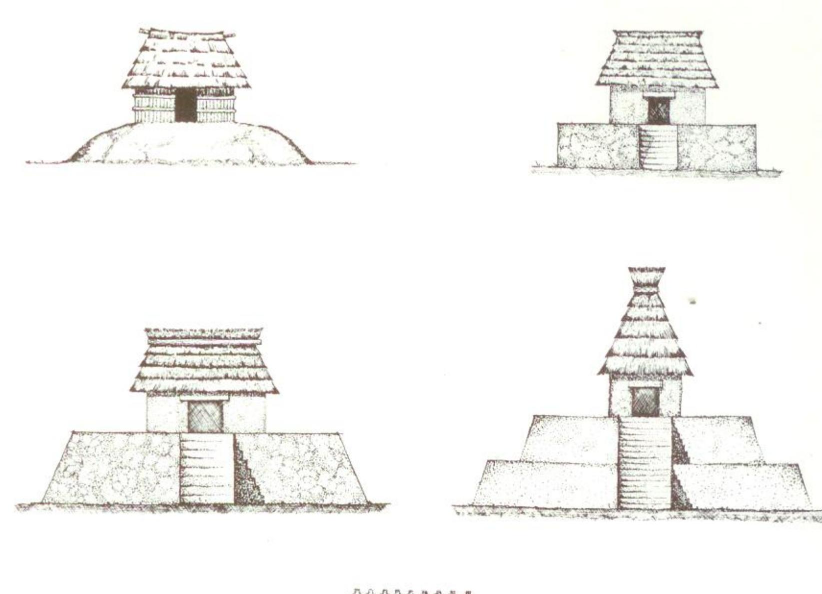
FIG. 44 b

Contemporáneo de Cuicuilco es el majestuoso basamento piramidal de Tlapacoya (pág. 36), santuario adosado a un cerro en lo que entonces era uno de los islotes del gran lago (véase la pág. 238). Consta de una sucesión de plataformas escalonadas, fruto de tres etapas de superposiciones y ampliaciones. [52] Los diferentes niveles comunican entre sí mediante tramos de escaleras en que ya aparecen inicios de alfardas.[53] Además de la tendencia monumental que vimos en Cuicuilco, en este basamento de Tlapacoya tenemos el antecedente arquitectónico más directo de las grandes pirámides de Teotihuacán que son casi contemporáneas (véase la pág. 45): ya hallamos en él, como observa Piña Chan, "...la tendencia a la expresión majestuosa que domina la altura y el panorama",[54] un elaborado juego de volúmenes que confiere monumentalidad a esa construcción de unos escasos cinco metros de alto; la aparición, al igual que en Cuicuilco (fig. 43), de algunos adelantos técnicos como la alfarda o protección lateral de la escalera; las piedras de recubrimiento, y el estucado que posteriormente vino a proteger los paramentos.

Otro antecedente de Teotihuacán puede ser el centro ceremonial de Totomihuacan, en el valle de Puebla. Este sitio se distingue por una gigantesca labor de edificación de plataformas troncopiramidales escalonadas, y por el hecho de que la mayor de ellas, *Tepalcayo 1,* que alcanza 150 metros de largo, ocultaba una serie de túneles que conducían a cámaras subterráneas (fig. 44).

El terreno parece, pues, estar propicio para que surja la grandiosa Teotihuacán (véase la pág. 45).

Hemos asistido de este modo, en el transcurso del periodo preclásico superior, a la evolución de los elementos arquitectónicos que rigieron en Mesoamérica, desde la aparición de nuevas técnicas de construcción: —compactación de los basamentos y plataformas de barro, elaboración de adobes secados al sol, extracción y corte de piedras, uso de argamasa como aglomerante, recubrimiento de piedras y estucado para protección de las construcciones, inicios de las escaleras, de los pilares, etc.—, hasta la concepción de los primeros centros ceremoniales, de los basamentos para templos y de las tumbas. Pues de la necesidad de una mayor protección para los muertos nació la construcción de tumbas más elaboradas. Las formas primitivas del culto, que se conformaban con chozas comunes en sus principios, se fueron haciendo más complejas y requirieron, por tanto, la edificación de templos propiciatorios. Pero, como observa acertadamente Piña Chan. "...si bien la choza fue el embrión arquitectónico, no sólo por su requerimiento estructural, sino porque asumía una importancia vital en la comunidad, los basamentos para templos representan los comienzos de la arquitectura monumental en piedra".[54 bis] Mesoamérica, en efecto, al igual que todo complejo cultural importante, supo encontrar su propio lenguaje arquitectónico, creando la *pirámide escalonada* (fig. 45) que pronto se convertiría en un elemento inseparable de toda construcción religiosa.



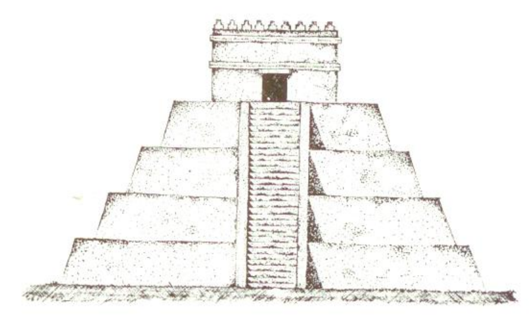
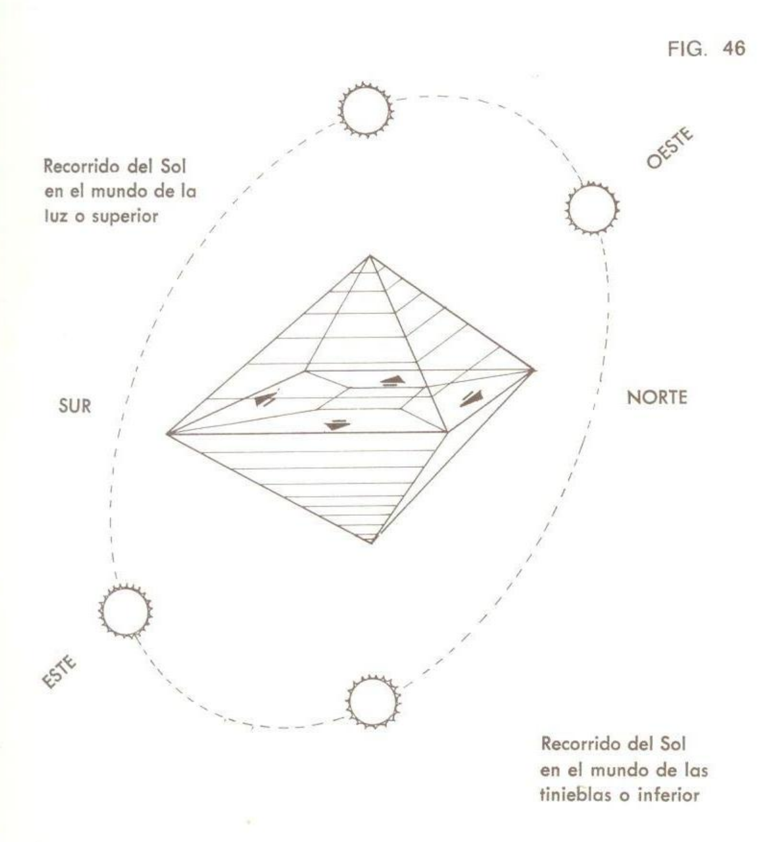


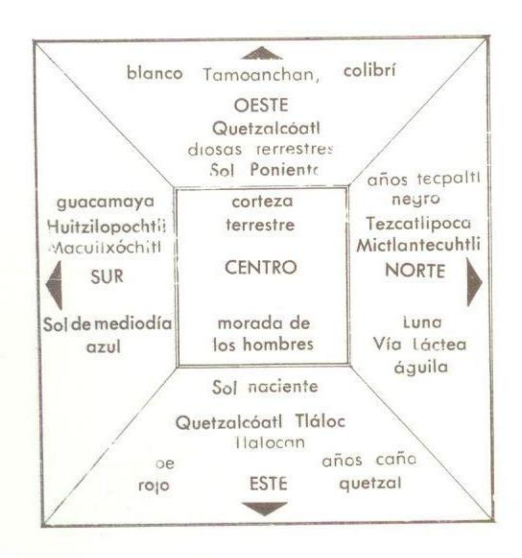
FIG. 45

FIG. 44. a. Panorámica aérea de Totomihuocan (hoy Totimehuacán), Puebla.
b. Reconstrucción parcial de la más grande pirámide de este sitio, conocida como "Tepalcayo I", en cuyo interior se descubrieron túneles y cámaras subterráneas (dibujos de César Gallardo Mason, según Bodo Spranz).
FIG. 45. Cuadro que muestra la posible evolución del concepto de "pirámide escalonada" como basamento del templo, según Jorge R. Acosta (véase «Esplendor del México Antiguo», pág. 501). Dibujo de Víctor Esperón A.)

52. Como veremos, la costumbre de superponer construcciones es un factor cultural común a toda Mesoamérica. **53.** Elementos arquitectónicos que enmarcan y protegen los costados de una escalera. **54.** Roman Piña Chan «Mesoamérica», pág. 72. **54-bis.** Ibídem

FIG. 46





Este peculiar modo de expresión no tiene de común con la pirámide egipcia o la pirámide en gradas de Sakkara, nada sino el nombre. Pues mientras que la pirámide del antiguo Egipto era destinada a perpetuar la memoria del faraón, a la vez que ocultar su tumba, no se ha encontrado, entre los centenares de pirámides exploradas en Mesoamérica, sino un solo caso[55] en que la *pirámide* recubre una tumba: el de la famosa *cripta secreta de Palenque* (pág. 110).

Por otra parte, la pirámide egipcia es, geométricamente hablando, una verdadera pirámide, en tanto que la del México antiguo —incorrectamente llamada pirámide— es más bien una superposición de elementos troncopiramidales, troncocónicos o variantes, sirviendo de basamento al templo propiamente dicho que se halla en la plataforma superior y al que se asciende mediante una o varias escaleras (figura 45).

¿A qué obedece semejante forma, que habría de perpetuarse durante más de veinticinco siglos? Su finalidad primordial es, evidentemente, realzar la efigie del dios, colocada en el interior del templo, donde sólo los sacerdotes tienen acceso, o en la plataforma del mismo, de donde resulta visible a la multitud de fieles congregados al pie de la pirámide.

Esta forma típicamente mesoamericana del *culto a las alturas* parece explicarse por la concepción indígena del universo: residiendo en las *capas* superiores, el dios no puede, por tanto, ser adorado al nivel del suelo, de donde surge la necesidad de elevarlo. En cuanto a las gradas en que suele subdividirse la *pirámide,* quizá simbolicen, de acuerdo con esta misma concepción del mundo, las *capas* o planos superpuestos, tanto superiores como inferiores, en donde moran los dioses, estando la tierra misma dividida en cinco regiones: un espacio central donde viven los hombres, y cuatro puntos cardinales, cada uno de ellos colocado bajo el influjo de uno o varios dioses, con su color má-

gico, su animal totémico, etc. (figs. 46 y 47). Y allá en lo alto del universo, cerrando nuestra pirámide ideal (fig. 46), reina la vieja pareja primordial, la Dualidad Suprema, que se encuentra al origen de los demás dioses y de los hombres, "allá dónde el aire es muy frío, delicado y helado", según comenta la crónica indígena.[56] Jacques Soustelle define esta peculiar concepción cosmológica como "...un sistema de símbolos que se reflejan los unos a los otros, y donde colores, tiempos, espacios orientados, astros, dioses, fenómenos históricos se corresponden".[57]

Nos hallamos en el umbral de las civilizaciones *clásicas*;[58] en el momento en que, apoyándose en estos elementos culturales comunes,[59] que delimitan el área cultural llamada por esta razón *Mesoamérica*, cada una de esas civilizaciones surgiría con su trayectoria y sus características propias. En este panorama artístico y cultural tan rico como variado, predomina siempre el arte ritual, expresión de una sociedad teocrática.

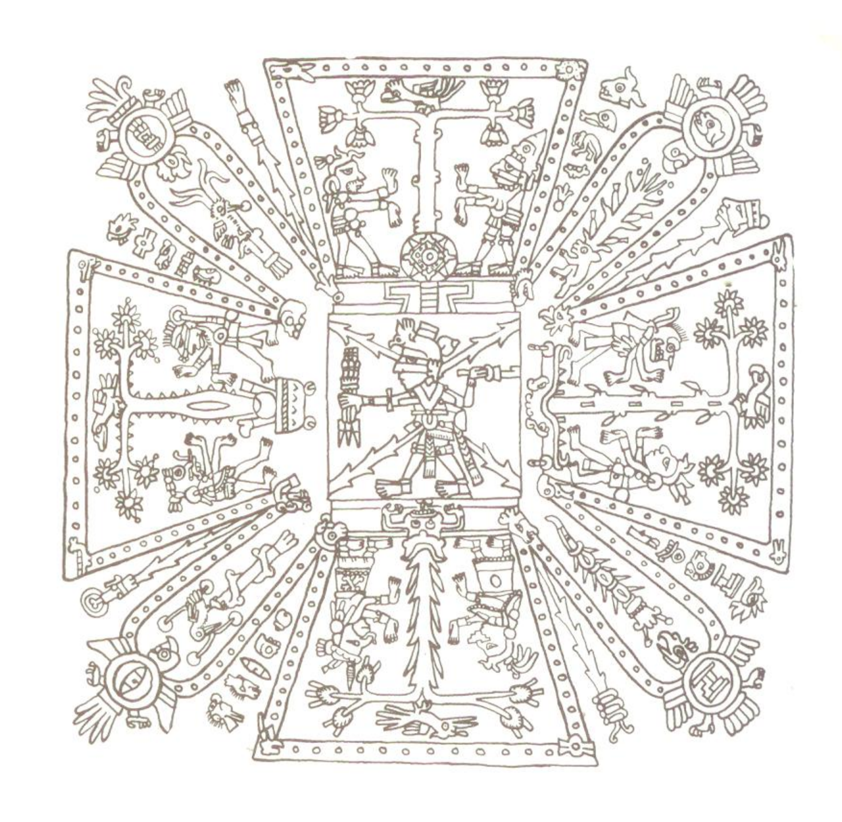


FIG. 47

FIG. 46. Concepción indígena del mundo expresada en forma gráfica: la tierra como espacio central rodeado de las cuatro regiones que marcan los puntos cardinales, y la sucesión de planos horizontales, superiores e inferiores, donde residen los dioses; en la cúspide ideal se halla la Dualidad Suprema; nótense los dioses, colores, animales totémicos, etc. (dibujo de Rubén Díaz). **FIG. 47.** Disco ciclográfico-astronómico en el que aparecen representadas las cinco regiones del universo, de acuerdo con la concepción indígena (dibujo de Paul Gendrop, según el códice Fejérvary-Mayer).

55. Véase Román Piña Chan «Mesoamérica», pág. 70. **56.** Aunque en la actualidad se piensa que hubo otros casos similares. **57.** Según Jacques Soustelle, «La pensée cosmologique des anciens Mexicains», pág. 9. **58.** En el periodo conocido como "protoclásico" o "fase Ajalpan" y que abarca de 100 a.c. hasta 200 d.c. aproximadamente. **59.** Kirkhoff, al enunciar en 1943 los factores que caracterizan y delimitan el área cultural que él mismo nombra "Mesoamérica", menciona elementos tan diversos como la preponderancia de los centros ceremoniales, la existencia de basamentos escalonados para elevar los templos, la superposición de los edificios, la escritura glífica, el sistema de numeración vigesimal, el calendario ritual de 260 días y el solar de 365 días, las fiestas celebradas en fechas determinadas, las canchas provistas de anillos o marcadores y destinadas al juego de pelota, la existencia de varios dioses similares, el principio de dualidad, la concepción cosmológica y la creencia en otros mundos en el más allá, el sacrificio humano y el autosacrificio, el uso del bastón plantador o "coa", de la chía en la elaboración de aceites y bebidas, del maguey o agave para hacer papel y "pulque", el cultivo del cacao, la molienda del maíz y su cocimiento con cal y ceniza, el uso ritual del papel y del hule, los manuscritos o "códices" doblados en forma de biombos, los mercaderes especializados, el uso de espejos de pirita, de ornamentos como los "bezotes", etc.

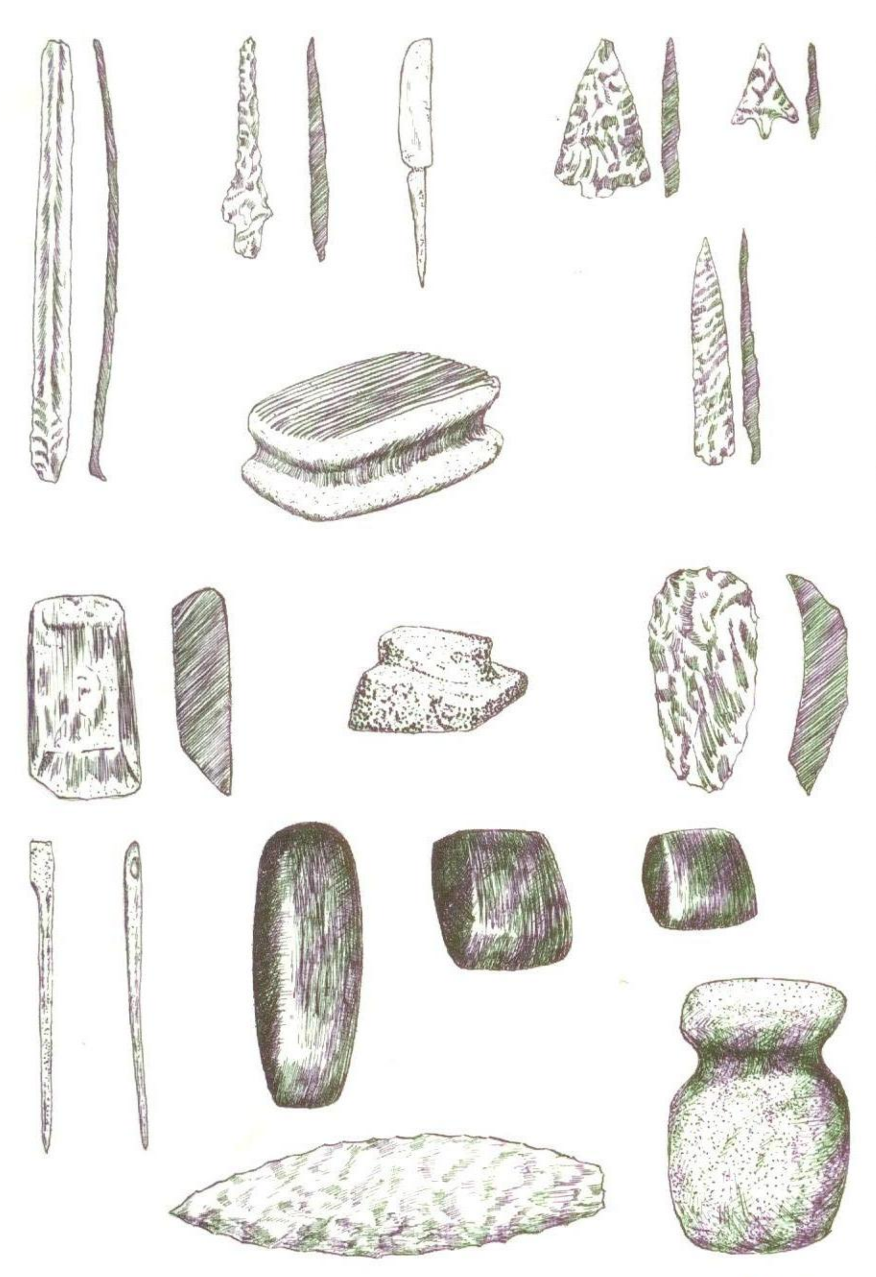


FIG. 48

Entonces se estructuró la sociedad a partir de una poderosa casta sacerdotal que dio forma a un complejo panteón de dioses,[60] perfeccionó el calendario ritual, el sistema de numeración y de escritura glífica, fijó las fechas y los ritos para las diversas ceremonias religiosas, organizó la planificación de los centros ceremoniales, promovió la erección de templos y la producción de las artes destinadas al culto, etc. Cada día se concentraba más el poder, tanto religioso como político, alrededor de los grandes centros ceremoniales que actuaban como *ciudades-estado* económicamente dependientes de importantes masas de población agrícola diseminadas en *rancherías*, pueblos o villas. La agricultura ya se había perfeccionado, enriqueciéndose con productos como el jitomate,[61] el tomate[62] y la chía;[63] con cultivos de elevado valor comercial como el algodón, el cacao, etc.... La herbolaria indígena contaba ya con numerosas plantas medicinales.[64] Ya existía una diversificación de las ocupaciones y una división social del trabajo. Un intenso intercambio comercial, en manos de mercaderes especializados, tejió una red compacta dentro y hasta más allá de Mesoamérica, mientras que una milicia custodiaba la autonomía de cada región.

Sin embargo, y a pesar de todos estos adelantos culturales, las grandes teocracias de la época clásica edificaron sus templos y labraron sus esculturas con primitivos utensilios de piedra y hueso (figura 48), pues los metales aparecieron hasta el periodo postclásico.[65]

FIG. 48. Algunos ejemplos del utillaje mesoamericano, según Laurette Séjourné y Florencia Müller; hechos de piedra y hueso, servían para "aserrar y desbastar, coser e hilar, cavar, cortar, golpear, moler, pulir, raspar, taladrar y medir" (Florencia Müller, Instrumental y armas, Teotihuacán, onceava mesa redonda, págs. 225 y sigtes). Resulta admirable observar cómo Mesoamérica pudo levantar sus grandes monumentos y labrar sus más refinadas esculturas valiéndose tan sólo de estos utensilios de la Edad de Piedra (dibujos de Rafael Costábile H.).

60. A finales del periodo preclásico, ya pueden identificarse, entre las deidades indígenas, dioses del fuego, de la tierra, de la lluvia, y divinidades agrícolas o propiciatorias de fertilidad, lógica derivación del primitivo culto agrario de la fecundidad; en cambio, se nota la ausencia de dioses guerreros que sólo aparecieron hasta el periodo postclásico. **61.** Del náhuatl "xitómatl", conocido fuera de México como "tomate", una de las máximas contribuciones de México al mundo. **62.** Del náhuatl "tómatl", conocido también como "tomate verde". **63.** La chía es semilla de una especie de salvia. **64.** Véase la obra de Gustavo A. Pérez Trejo, «La medicina, esplendor del México antiguo», págs. 211-220. **65.** Véase la página 170.



MAPA DE MESOAMÉRICA, señalando los principales sitios arqueológicos del periodo preclásico; nótese la importancia cultural que fueron adquiriendo desde entonces algunas zonas como la cuenca de México, la zona olmeca del Golfo de México, la región de Oaxaca y el área maya; no se han señalado límites, por encontrarse aún en pleno periodo de gestación las principales áreas culturales mesoamericanas (dibujo de Mieko Toshishigue).

HORIZONTE CLÁSICO













S.N. Dibujos de animales, según impresiones de sellos mesoamericanos en barro (dibujos de José Arce Morales, según Jorge Enciso). **FIG. 49.** Dibujo de un templo teotihuacano en un fragmento de vasija ritual teotihuacana; nótense las almenas escalonadas del techo, la escalera con su alfarda y el típico tablero teotihuacano que se desprende con respecto al plano inclinado del basamento (dibujo de Rafael Costábile H., según Miguel Covarrubias). **FIG. 50.** La pirámide del Sol en Teotihuacán; mide en su base 222 × 225 metros y su altura total es de 63 metros; descansa sobre una plataforma de unos 320 metros de largo (dibujo de Fernando Parra Azuara).

1. Según autores como René Millon y Bruce Drewitt, la fecha de su construcción correspondería más bien a la fase "Tzacualli" o "Teotihuacán I", situada entre los años 1 y 150 d.c. **2.** Notemos que, si bien se han descubierto debajo de la pirámide del Sol restos de una pequeña construcción más antigua, de paramentos verticales, ésta es de un volumen despreciable al lado de aquella; por otra parte, el cuerpo principal de la pirámide del Sol, excepto el último nivel, es el fruto de una sola etapa de edificación. **3.** Aunque, como veremos más adelante, su mayor pujanza cultural es detenida hacia 650 d.c. **4.** Elementos que ya vimos esbozados en edificios de Tlapacoya y Cuicuilco (págs. 36 y 37).

FIG. 49

TEOTIHUACÁN, LA CIUDAD DE LOS DIOSES

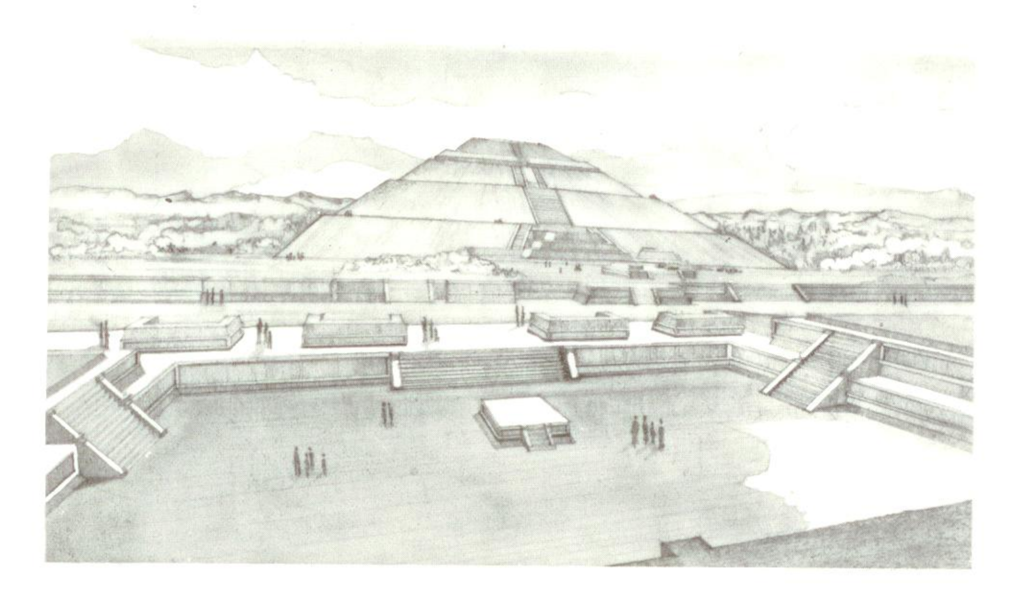


FIG. 50

Manifestándose muy temprano como un importante centro religioso y cultural, en el valle de México surgió la grandiosa Teotihuacán. Sus orígenes parecen remontar hasta el siglo VI A. C., y es probable que su auge haya principiado al desaparecer la ciudad de Cuicuilco sepultada por la erupción del volcán Xitle hacia el siglo II A. C. El hecho es que una de sus primeras edificaciones, la imponente pirámide del Sol (fig. 50), data de unos 200 años antes de nuestra era[1] y, a pesar de ser una de las pirámides más antiguas de Mesoamérica, sigue figurando entre las más grandes de todo el país.[2] Los teotihuacanos mismos, en el transcurso de su largo desarrollo cultural que abarca hasta el siglo VIII D. C.,[3] no volvieron a construir otro monumento de tales dimensiones, si bien llegaron a transformar su ciudad en una de las más majestuosas; sus recios y sobrios volúmenes ostentan todavía en algunos costados los contrafuertes que impedían que se vencieran los taludes, así como el sistema de anclaje destinado a retener el acabado que antaño recubría la pirámide (fig. 52), testimonio de la precoz vocación de constructores de este pueblo. Otro aspecto de esta vocación es el desarrollo del elemento arquitectónico llamado *alfarda,*[4] protección de piedra que ciñe una escalinata hacia ambos lados, dándole mayor resistencia (fig. 51).

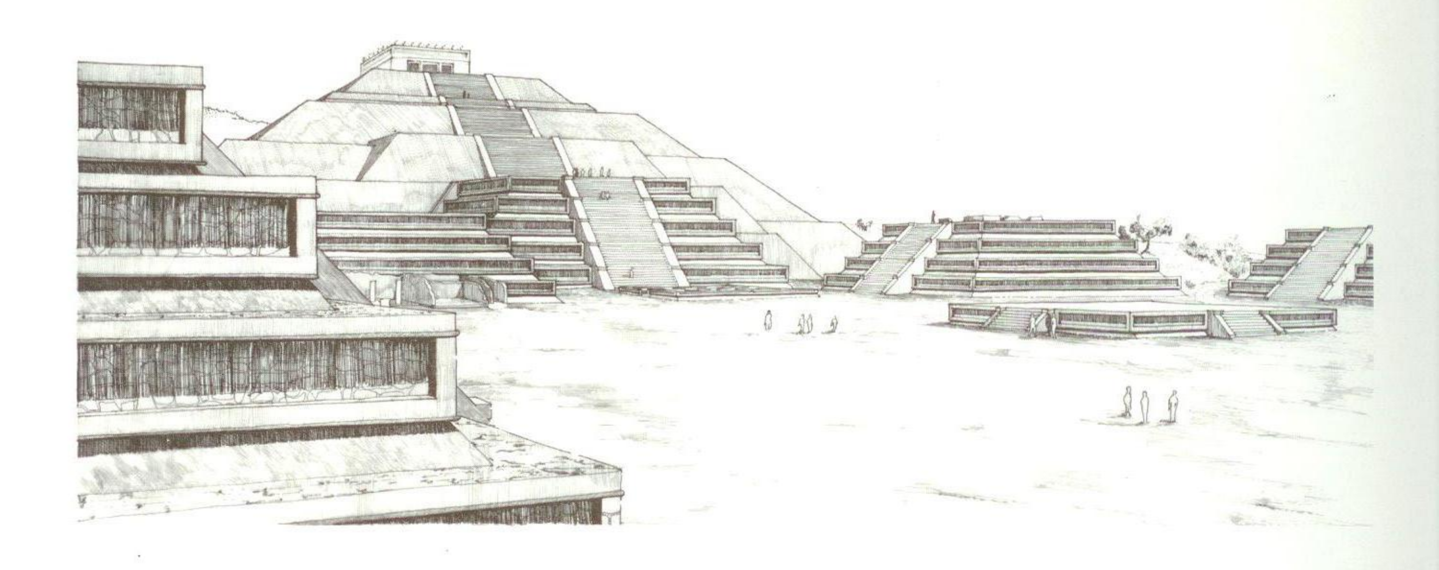


FIG. 51

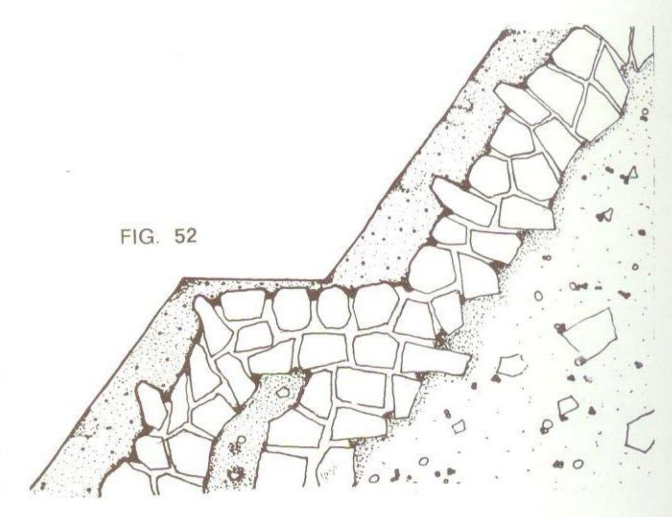


FIG. 52

A través de la pirámide del Sol y de su hermana menor, la de la Luna, construida poco tiempo después (fig. 53), vemos cómo el arte teotihuacano se caracterizó desde un principio por una marcada tendencia a la monumentalidad y por una gran simplicidad geométrica, en rara armonía con el paisaje circundante. Ya encontramos en Teotihuacán, desde esta temprana época, el clásico perfil de la pirámide escalonada tan característica de Mesoamérica y que perduraría a través de todo su desarrollo cultural. Otro factor cultural común a muchas ciudades mesoamericanas es la orientación de los principales edificios religiosos, como vemos particularmente en Teotihuacán en estas dos pirámides.

FIG. 51. Aspecto parcial de la plaza y de la pirámide de la Luna en Teotihuacán, visto desde el ángulo suroeste de la plaza (dibujo de Arturo Mier y Terán). **FIG. 52.** Detalle del anclaje de piedra que servía para retener la gruesa capa de aplanado que antaño recubría los costados de la pirámide del Sol (dibujo de Alejandro Zercovitz V.). **FIG. 53.** Panorámica aérea de la Calzada de los Muertos, mostrando al fondo la plaza y la pirámide de la Luna (dibujo de Olga Rosas Torres).

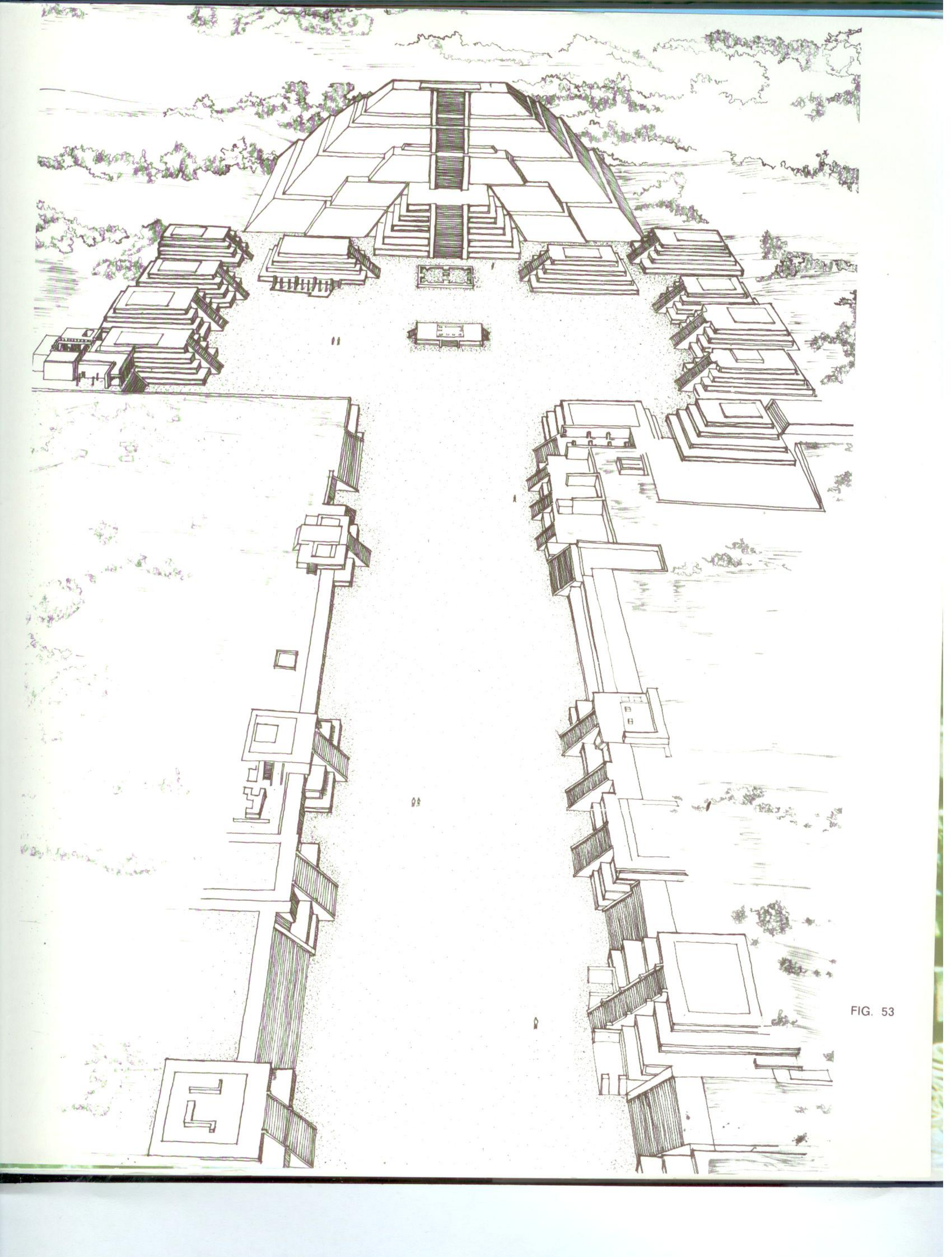


FIG. 53

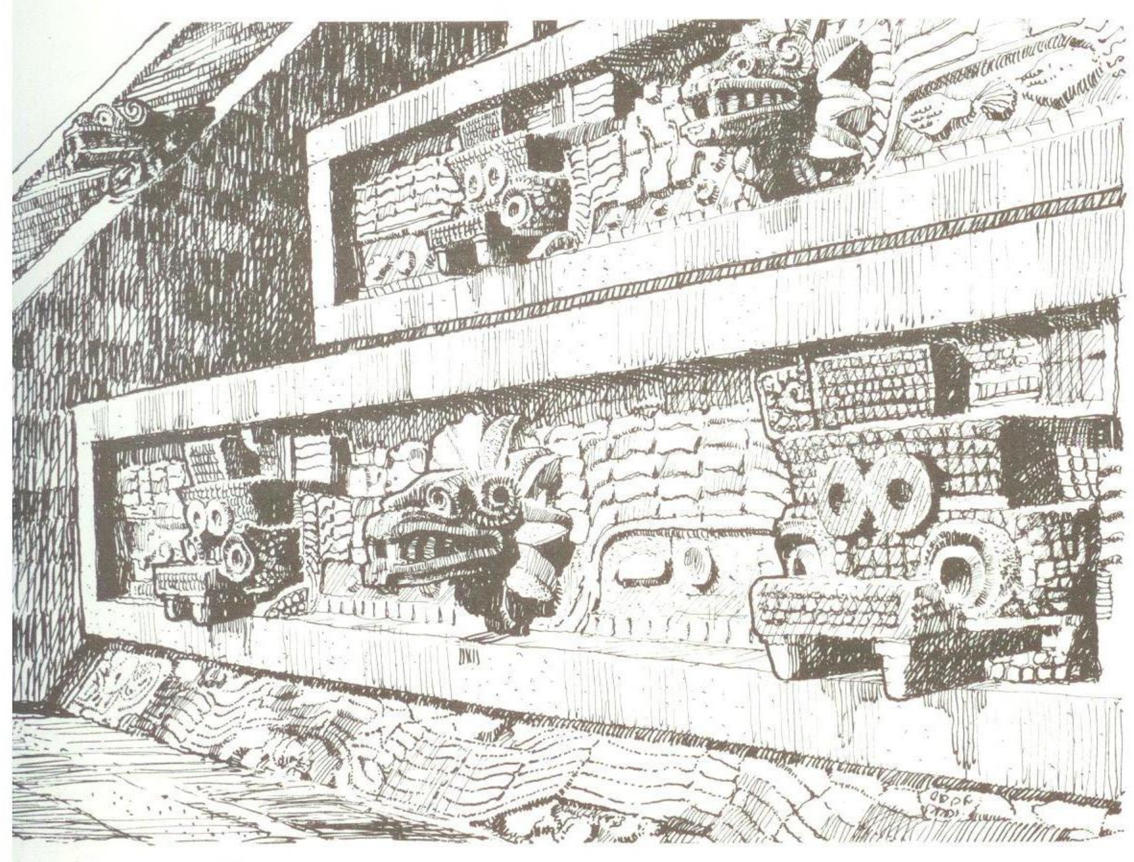


FIG. 54

En efecto, la pirámide del Sol, cuyo cuerpo principal está orientado en dirección de la puesta del Sol el día que pasa éste por el cenit, sufrió posteriormente una desviación, caso extraño en una ciudad de trazo tan riguroso (véase la pág. 55) al serle añadido el cuerpo adosado a la fachada que mira al poniente. En cuanto a la pirámide de la Luna, ésta se halla orientada hacia el sur, marcando el eje que se convertirá más tarde en la columna vertebral de la ciudad, el de la llamada *Calzada de los Muertos,* perpendicular al eje de la pirámide del Sol.

Paralela a este mismo eje, aunque erigida hacia el siglo II o III de nuestra era, segunda época importante de la arquitectura teotihuacana,[5] está la famosa pirámide de Quetzalcóatl, uno de los más ricos e interesantes ejemplos de la arquitectura religiosa en esta cultura (fig. 54 y lám. v).

Sólidamente construido mediante refuerzos interiores, el cuerpo de la pirámide está recubierto por una capa de piedra perfectamente labrada que presenta, quizá por primera vez en Teotihuacán y en casi toda Mesoamérica donde tuvo una gran difusión, el complejo arquitectónico llamado *de tablero sobre talud,* y que consiste en romper el sentido ascensional del *talud* o cuerpo inclinado de la pirámide por medio de *tableros* o elementos horizontales salientes que, en Teotihuacán, están siempre fuertemente subrayados por un grueso marco de piedra (fig. 54 y lám. v).



Pero lo que hace de la pirámide de Quetzalcóatl un caso único en la arquitectura teotihuacana,[6] es la forma tan notable en que la escultura se integra a la arquitectura; a la altura de cada tablero brotan de las anchas alfardas de la escalera cabezas colosales de serpiente emplumada —el famoso Quetzalcóatl—, mismas que van alternando en forma rítmica, en el centro de los tableros, con cabezas colosales de una divinidad relacionada con la lluvia y el maíz[7] (fig. 54 y lám. v). Cada cabeza de serpiente, incluyendo las que bordean la escalera, se prolonga hacia los lados, en fuerte relieve, con su cuerpo cubierto de plumas y, después de pasar ondulando entre conchas marinas[8] y una cabeza del otro dios, remata en la inconfundible cola de serpiente de cascabel.

El talud mismo ostenta, aunque menos pronunciados, relieves de serpientes emplumadas representadas de perfil. Este fascinante mito de Quetzalcóatl surge ya en el panorama artístico mesoamericano,[9] al lado del culto a la lluvia y al maíz, como uno de los más antiguos del panteón indígena. Pero ya hablaremos de ello más adelante. Sigamos viendo por lo pronto cómo evolucionó la arquitectura en Teotihuacán.

Ya se dijo que la pirámide de Quetzalcóatl constituye un caso único[10] —casi podríamos hablar de una etapa *barroca*— dentro de la sobriedad reinante en la arquitectura teotihuacana, donde esta fase de integración de la escultura de bulto a la arquitectura pronto sería sustituida por el empleo generalizado y sistemático del tablero liso, subrayado sólo por el empleo del color. Es posible que los teotihuacanos hayan desechado la escultura, aun pintada, al darse cuenta de que ésta se volvía confusa a una cierta distancia, mientras que la pintura sola permitía recortar mejor los principales volúmenes de los edificios a grandes distancias.

Había llegado Teotihuacán a su máximo grado de adelanto técnico, según lo prueban algunos detalles constructivos, como los notables cortes de piedras que observamos en el cuerpo que es adosado entonces a la pirámide de la Luna (fig. 59, pág. 52). Fue también en aquella época cuando se añadió el último cuerpo que da a la pirámide del Sol su aspecto definitivo, y cuando se construyó el *palacio de los Caracoles Emplumados.*

FIG. 54. Detalle de la fachada principal de la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán. Nótese la calidad de los cortes de piedra y del labrado de las esculturas; tanto las grandes cabezas de bulto que están empotradas en el cuerpo de los tableros, como los relieves que cubren el resto de la fachada se trata de una concepción arquitectónica única en la historia de Teotihuacán por su peculiar integración de la escultura a la arquitectura. Es igualmente una de las primeras apariciones en Teotihuacán del llamado complejo "tablero-talud"; veremos que en Teotihuacán este importante elemento arquitectónico se convertirá en una caracteristica inseparable de toda construcción religiosa, simplificando su sistema constructivo (véase la pág. 52); además, influirá notablemente en la evolución de otros estilos regionales como podremos observar más adelante (dibujo de Pedro Dozal).

5. La fase llamada "Miccaotli" o "Teotihuacán II" (150-250 D.C.) durante la cual llega a su máxima extensión urbana —unos 22.5 km^2— aunque su población no pasaba aún de unos 45,000 habitantes. **6.** Aparte de sus extraordinarios cortes de piedra, mismos que veremos en una estructura descubierta en 1968 en Cholula por Jorge Acosta, y de indudable influencia teotihuacana (véase la pág. 72). **7.** Aunque se ha dado por interpretar esa divinidad como Tláloc, el dios de la lluvia, las características que presentan esas cabezas colosales son idénticas, de acuerdo con autoridades como Alfonso Caso, al llamado "dios del moño en el tocado" zapoteca, cuyo culto se asocia también con la lluvia y el maíz; veremos, en cambio, numerosas representaciones claramente identificables con Tláloc, especialmente en las pinturas murales de Teotihuacán (véase la pág. 62). **8.** La importancia concedida a las conchas marinas en la pirámide de Quetzalcóatl, así como en otras manifestaciones de la cultura teotihuacana, parece indicar una fuerte influencia cultural procedente de las costas del Golfo; notemos también que estas conchas son los únicos elementos que conservan aún sus colores originales, rojo y blanco. **9.** Véase Laurette Séjourné: «El universo de Quetzalcóatl». **10.** Aunque conviene observar que el edificio adosado a la Pirámide del Sol tuvo también decoración esculpida, así como el Palacio de los Caracoles Emplumados (véase la pág. 64).

La pirámide de Quetzalcóatl, que en la época de su esplendor lucía sus costados pletóricos de esculturas, vio entonces su fachada principal tapada por una pirámide de tableros lisos, conforme a esta típica costumbre indígena de añadir o recubrir elementos arquitectónicos sin destruir lo existente.[11] Y con el fin de proporcionar un marco a estos dos templos adosados, se erigió alrededor de ellos el imponente conjunto mal llamado la *Ciudadela* (fig. 57), que consiste en realidad en plataformas elevadas coronadas por templos secundarios, rodeando como un recinto la inmensa plaza central hundida con sus templos principales al fondo y una plataforma baja en medio, destinada tal vez a las danzas rituales.

La Ciudadela constituye, sin duda, uno de los conjuntos arquitectónicos más equilibrados de Teotihuacán, y de Mesoamérica en general, por la amplitud y sobriedad de su trazo que da lugar a unas visuales verdaderamente asombrosas (fig. 55). Predomina en ella, como lo veremos de ahora en adelante en toda la arquitectura teotihuacana, una marcada tendencia a la horizontalidad, tendencia particularmente reforzada aquí por la continuidad misma de las principales visuales —en rítmica sucesión— y por el uso constante del típico *tablero*.

FIG. 55

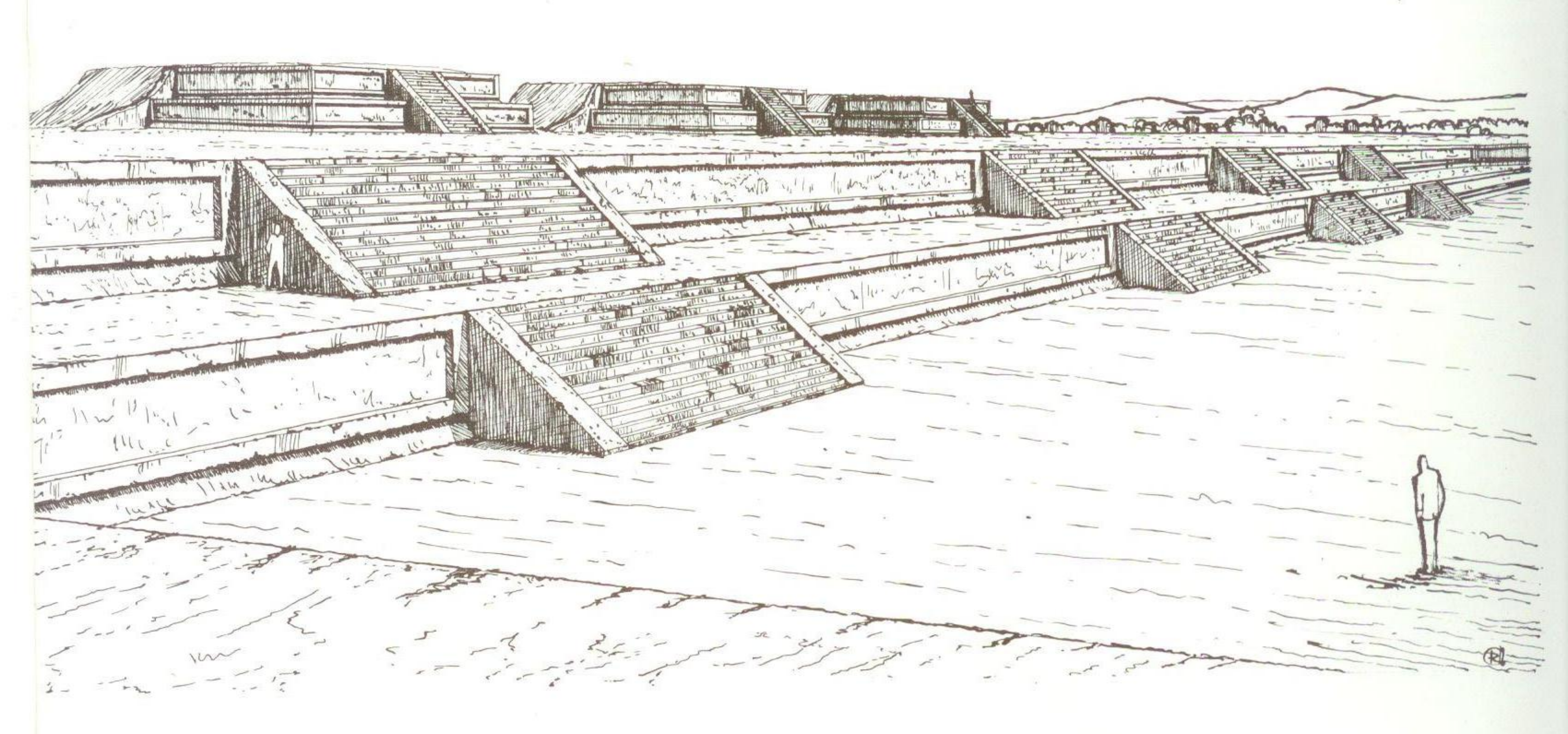


FIG. 55. Perspectiva parcial de la "Ciudadela" en Teotihuacán, mostrando el imponente juego de plataformas, escalinatas, tableros y basamentos que rodean la pirámide de Quetzalcóatl; nótense las líneas rectas, tendidas, que subrayan el sentido horizontal de las masas arquitectónicas (dibujo de Rafael Costábile H). **FIG. 56.** Planta general de la "Ciudadela", según Ignacio Marquina (dibujo de Manuel Ramírez Mortera). **FIG. 57.** Perspectiva aérea de la "Ciudadela", en medio de la cual destaca el volumen de la pirámide de Quetzalcóatl, parcialmente cubierta por una nueva estructura (dibujo de Ricardo Gabilondo).

11. Hecho gracias al cual se han salvado, en el caso particular de la pirámide de Quetzalcóatl, las esculturas y la escalinata de la fachada principal y, en la arquitectura mesoamericana en general, la mayoría de los edificios correspondientes a etapas sucesivas de construcción; este hecho suele facilitar la labor de los arqueólogos e investigadores del arte prehispánico.

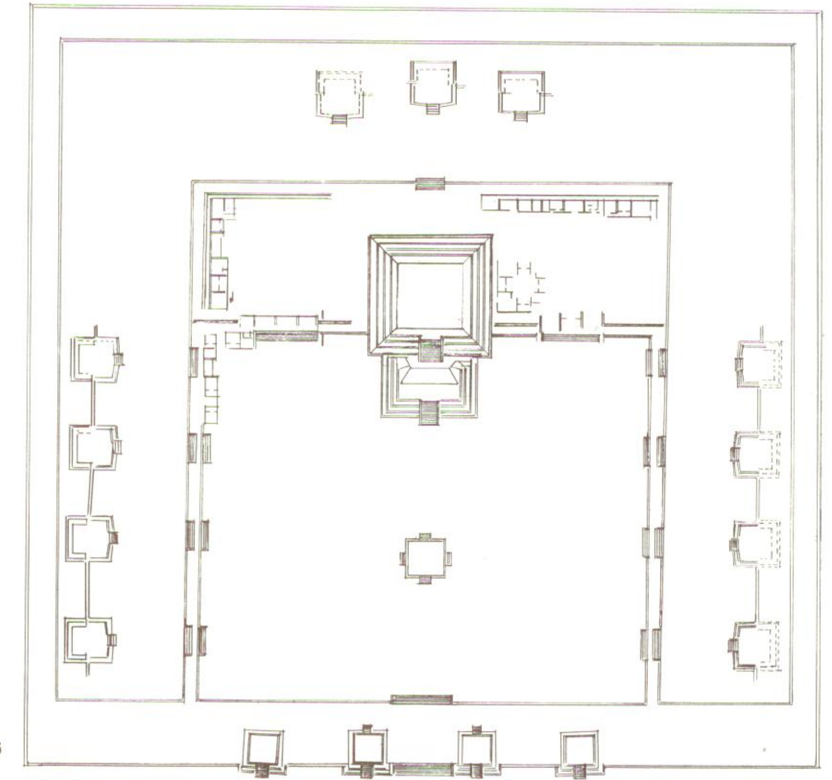
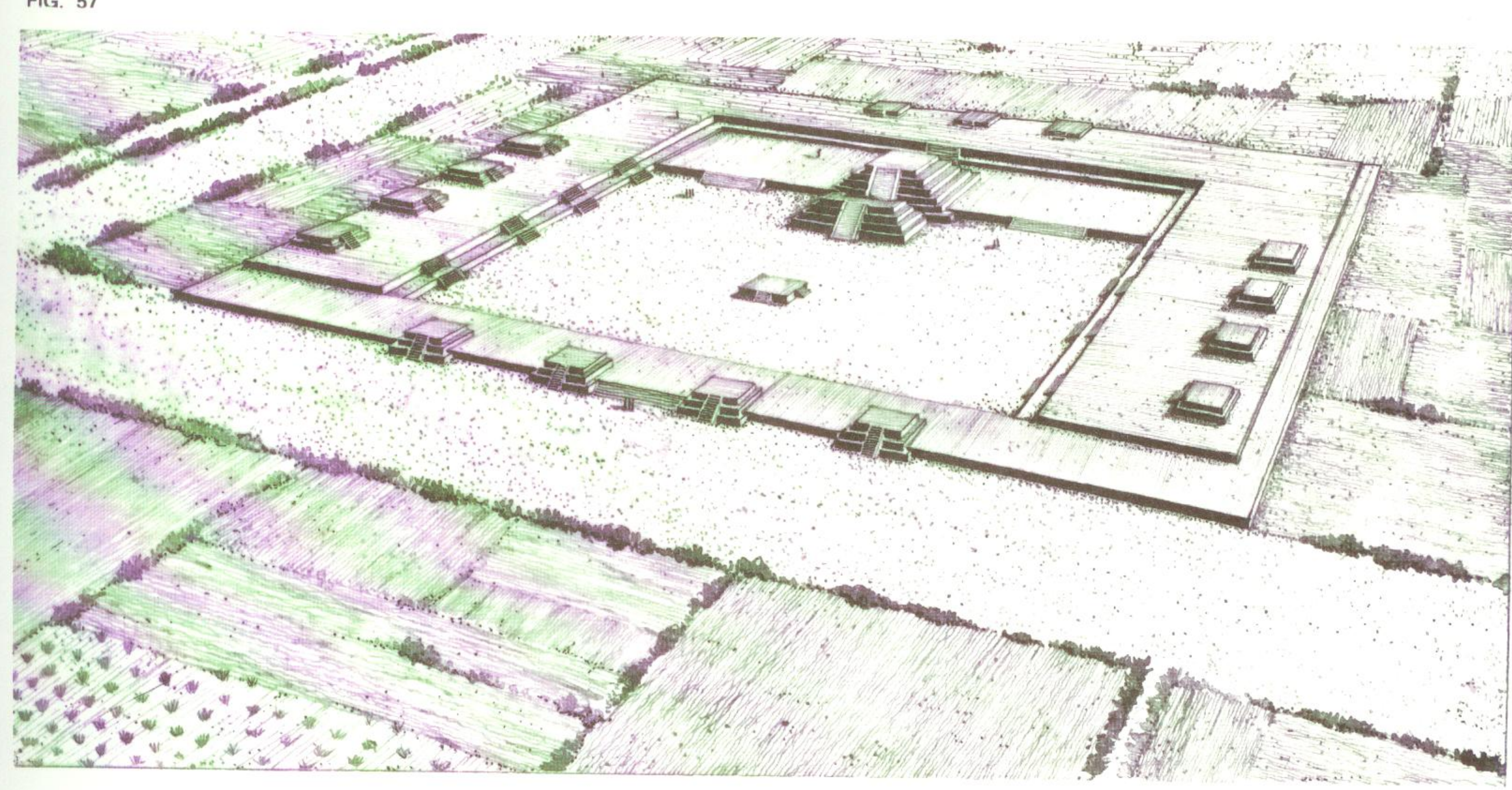


FIG. 56

FIG. 57



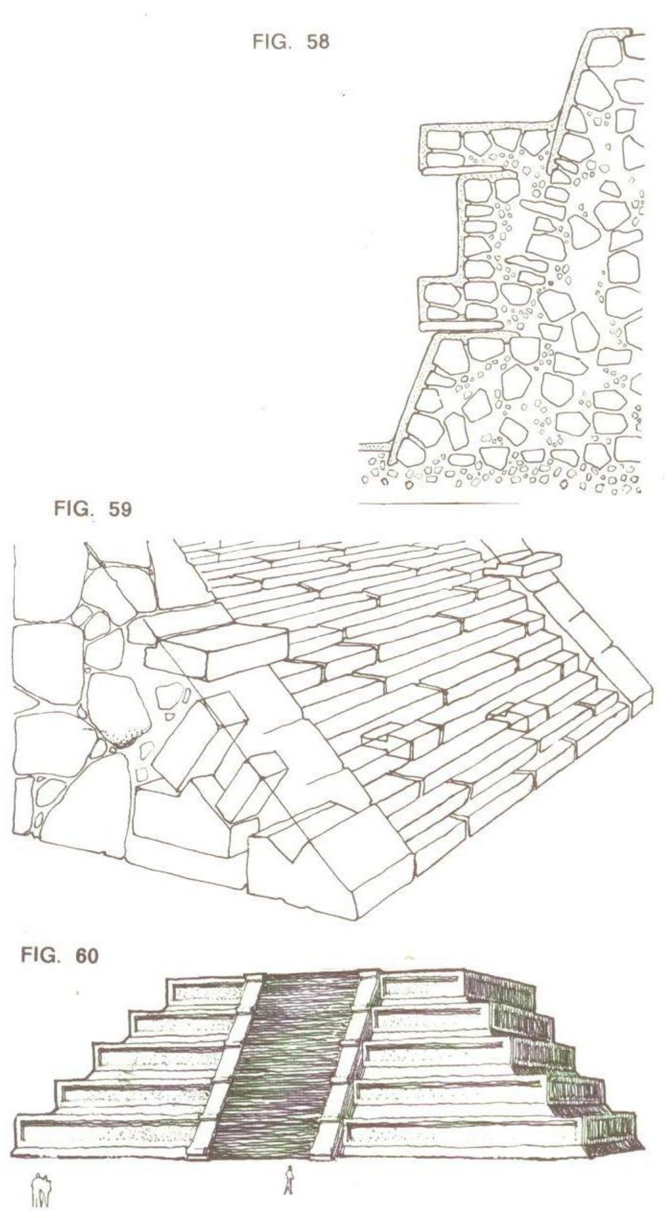


FIG. 58. Corte de un tablero teotihuacano típico; nótense las grandes lajas empotradas que hacen las veces de ménsulas, y el enrase de estuco sobre el cual éstas se asientan (dibujo de Gil López Corella, según Jorge Acosta). **FIG. 59.** Croquis que muestra el sistema constructivo empleado en la escalera y la alfarda del cuerpo adosado a la pirámide de la Luna; son notables los cortes de piedra concebidos para evitar deslizamientos (dibujo de Gil López Corella, según Ignacio Bernal). **FIG. 60.** Pirámide teotihuacana típica de las últimas épocas, con sus clásicos tableros y su escalera bordeada de alfardas; nótense los grandes elementos que sobresalen de las alfardas a la altura de cada cuerpo escalonado (dibujo de Pedro Dozal). **FIG. 61.** Detalles de una maqueta teotihuacana en piedra, que muestra todos los elementos característicos de un templo de época clásica; arriba pueden apreciarse las diferentes piezas que constituyen esa maqueta y que presentan un ingenioso y preciso sistema de ensamble (dibujo de Daniel González Buenrostro, según Ponciano Salazar).

Estamos ya en las últimas fases del desarrollo de la ciudad, fases que se sitúan entre los años 250 y 650 de nuestra era, y durante las cuales Teotihuacán alcanzó su máximo esplendor.[12]

De este periodo data el aspecto definitivo de Teotihuacán, en que la nota dominante es sin duda el ya clásico elemento *tablero sobre talud* (figs. 58 a 61) cuya silueta se ha hecho inseparable de toda construcción importante, y que tuvo tanta influencia en las otras culturas mesoamericanas.[13]

Lo que más sorprende de esta época final de la ciudad es la grandiosidad y el rigor de su trazo, que hacen de ella un caso único en la arquitectura precolombina. Algunos de los elementos existentes desde las primeras fases[14] son complementados o ampliados para integrarse en una magna composición urbana. La extensión de la ciudad, que cubría 22.5 kilómetros cuadrados en la segunda época, se restringió a 20.5 kilómetros cuadrados, mientras la población pasaba de 45 000 a 65 000 hasta alcanzar finalmente a 85 000 habitantes.[15]

En las zonas residenciales que rodean el centro ceremonial aparece una compacta cuadrícula de calles de trazo casi regular, donde predominan las *manzanas tipo* de 57 × 57 metros aproximadamente,[16] cada una de ellas ocupada por un "palacio", conjunto arquitectónico de finalidad diversa.[17] Rodeados de altos muros y no abriendo al exterior —a las calles hundidas que bordean altas banquetas— los "palacios" teotihuacanos, como veremos más adelante, muestran una intrincada sucesión de patios hacia los cuales se abren templos, habitaciones y demás espacios interiores, en una concepción "...muy bien adaptada a la vida urbana".[18]

En esta época de esplendor, Teotihuacán aparece ya claramente dividida en cuatro cuadrantes por una cruz de anchas avenidas: La *Calzada de los Muertos*, por una parte, y por otra las Avenidas Este y Oeste que se alinean con el eje de la pirá-

mide de Quetzalcóatl, haciendo de la Ciudadela el *corazón de la ciudad* en toda la acepción de la palabra, ya que ésta parece haber sido el centro ceremonial de los propios teotihuacanos, mientras que el área septentrional que rodea la Calzada de los Muertos desde la pirámide de la Luna hasta el río, incluyendo la pirámide del Sol (fig. 63), venía siendo una especie de *Meca* mesoamericana que atraía multitudes de peregrinos de regiones muy diversas.

La Avenida Este, de 40 metros de ancho y 3.5 kilómetros de longitud en línea recta, se partía en dos brazos al llegar a unos 400 metros de la Ciudadela y, después de rodear ésta por ambos costados venía a rematar en la Calzada de los Muertos para volver a juntarse virtualmente en el arranque de la Avenida Oeste, en eje de la Ciudadela. Ahí se abría de nuevo en una enorme plaza donde se establecía quizá el tianguis principal, limitado por dos amplias plataformas que debían albergar el centro administrativo de la metrópoli, el llamado *Gran Conjunto.* "La planeación de este *mega-complejo* en el centro de la ciudad —opina René Millon—[19] parece haber sido una de las obras arquitectónicas más destacadas de la historia de los pueblos precolombinos"; y si a eso añadimos el llamado *Complejo de la Calzada de los Muertos,*[20] equidistante entre la pirámide del Sol y la Ciudadela, y que constituye en sí otro gran complejo dentro del ya descomunal conjunto ceremonial, nos agobia la escala, aun gigantesca para la urbanística actual, de este plan tan perfectamente concebido (figura 63).

12. Durante la fase "Tlamimilolpa" o "Teotihuacán II-A" y "II-A-III" (250-450 d.c.) —quizá la de mayor influencia cultural al exterior— y la fase "Xolalpan" o "Teotituacán III" y "III-A" (450-650 d.c.). **13.** Podemos ver variantes de "tableros" en Tikal (véase la pág. 99), Monte Albán (págs. 125 a 129), El Tajín (págs. 151 y 152), Xochicalco (págs. 158 y 161), Tula (pág. 159), Chichén Itzá (págs. 189 y 191), Ixtlán del Río (pág. 211), Cholula (pág. 237), etc. **14.** Como los "complejos triples" y los trazos iniciales de la Calzada de los Muertos y de la Avenida Este en la primera época, la pirámide de Quetzalcóatl y la Avenida Oeste en la segunda. **15.** Hace notar René Millon cómo semejante renovación urbana, en la que se obliga a los habitantes de ciertos sectores periféricos de Teotihuacán a replegarse dentro de un perímetro más reducido, implica en sí la existencia de una autoridad tan firme como respetada, cosa admirable si pensamos en nuestros actuales problemas cuando intentamos controlar el crecimiento de las grandes ciudades. **16.** Desde sus meticulosas exploraciones en los palacios de Zacuala y Yayahuala (1955-1961), Laurette Séjourné ya había observado el hecho de que estos palacios parecían ajustarse a una trama regular de unos 60 metros de lado aproximadamente. Los últimos estudios realizados en Teotihuacán por René Millon, Bruce Drewitt y Matthew Wallrath, muestran el empleo de esta medida básica en el trazo de numerosos elementos urbanos (véase la pág. 55). **17.** Según Laurette Séjourné, el palacio de Zacuala sería un conjunto de carácter netamente residencial, mientras que el de Yayahuala podría ser una especie de "calpulco" o parroquia de barrio; y Tetitla, constituido por "una amalgama de estructuras autónomas, cercado por el muro de 60 × 60 metros que imponía el urbanismo teotihuacano", vendría a ser un edificio de tipo conventual o una "casa de retiro" (véase Laurette Séjourné, obra citada, págs. 190-201). **18.** René Millon, obra citada, (pág. 57). **19.** Ibídem (véanse las págs. 75-76). **20.** Matthew Wallrath, «The Calle de los Muertos Complex, a possible macro-complex of structures near the center of Teotihuacan», obra citada, págs. 114-118.

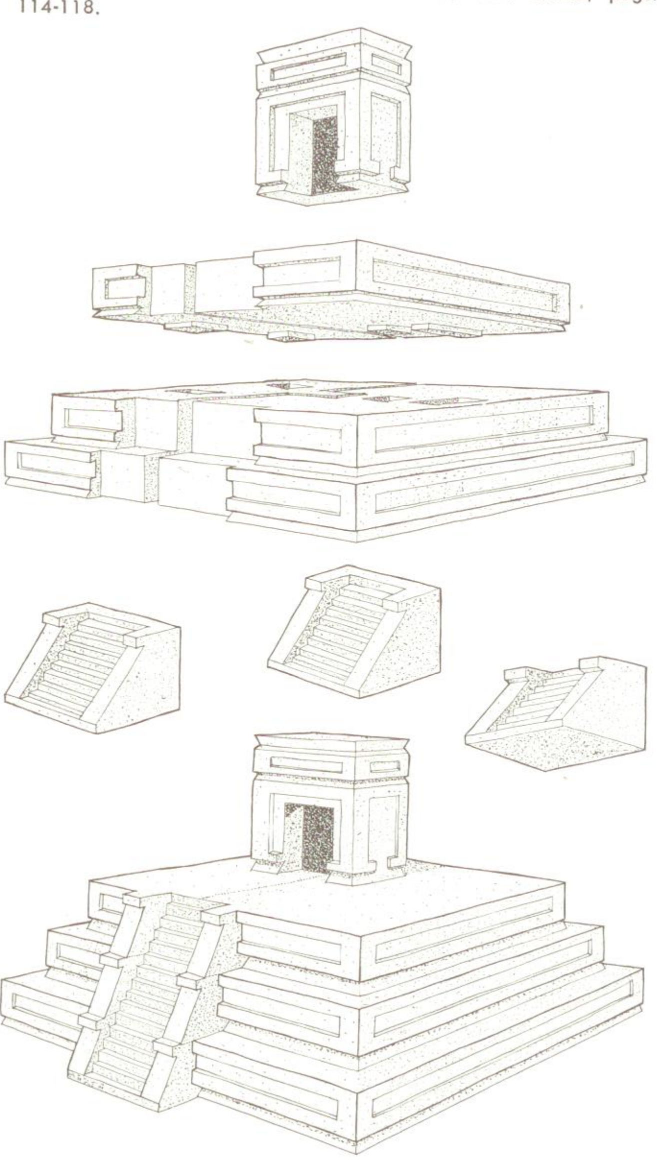


FIG. 61



FIG. 62

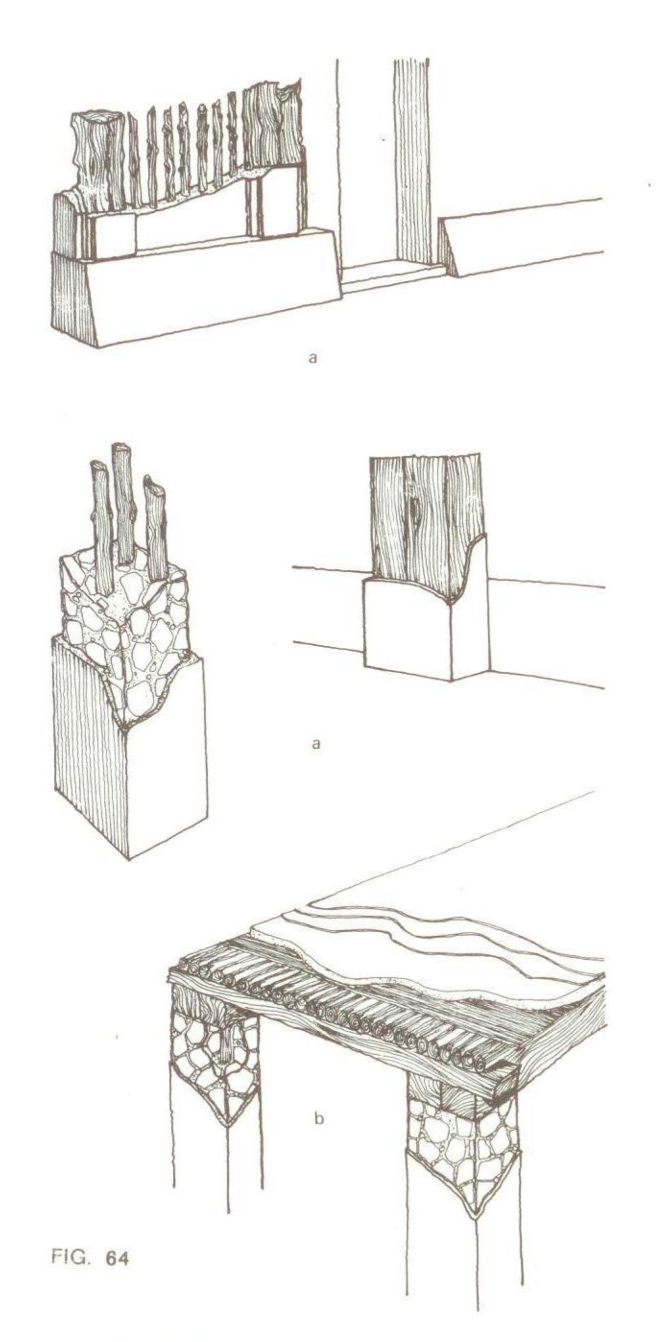
La pirámide de la Luna se complementa con el basamento adosado a su fachada principal, y la plaza de la Luna cobra forma mediante la erección de una serie de pirámides secundarias casi rigurosamente simétricas entre sí (fig. 62 y pág. 47), sirviendo de remate a la imponente Calzada de los Muertos que, a su vez, se cubre de construcciones similares, dejando hacia un lado la pirámide del Sol –la cual también es complementada por elementos nuevos– y pasando después de una sucesión de desniveles bien marcados frente a la Ciudadela, cuya plataforma oriental se alinea con ella y comunica mediante una ancha escalinata. Hasta los ríos, que antes cruzaban libremente la ciudad en diagonal, fueron canalizados y desviados para ajustarse a los ejes de la composición (fig. 63).

Transitar en procesión en medio de la Calzada de los Muertos, en su época de esplendor, debió ser una sensación abrumadora; lo es hoy día a pesar de hallarse ésta en ruinas... y no es de extrañar que los aztecas mismos, que llegaron tarde al escenario mesoamericano, hayan asignado en su mitología el nombre de *lugar de nacimiento de los dioses* a esta ciudad que no conocieron sino en completo estado de abandono, no pudiendo concebir que ella hubiera sido construida por humanos... "Aquí se reunieron, dice la leyenda sobre la creación del *Quinto Sol,* que según la creencia indígena es el que nos ilumina todavía,[21] aquí se juntaron los dioses, en Teotihuacán"...[22]

Los teotihuacanos se manifestaron, ante todo, como grandes arquitectos e ingenieros; no sólo lo vemos en la magnitud de su concepción urbanística, fruto de una sociedad muy evolucionada –el riguroso trazo de su centro ceremonial, la orientación de sus principales edificios, la canalización del

río, y la existencia de *servicios públicos* tales como redes de desagüe,[23] baños colectivos, centro administrativo, talleres,[24] mercado, teatros, juego de pelota,[25] etc.— sino que este don de constructores aparece también en una serie de elementos creados o perfeccionados por ellos. Así tenemos, desde la pirámide del Sol, el principio de anclaje destinado a retener el recubrimiento de los taludes, así como las alfardas, los contrafuertes y los grandes desagües pluviales (véase la pág. 46).

La pirámide de Quetzalcóatl presenta un sistema reticular de contrafuertes interiores y se recubre con piedra perfectamente labrada y ajustada; tanto las esculturas de bulto como los tableros están fuertemente anclados en el cuerpo del basamento piramidal (véase la pág. 48), a tal punto que la fachada que fue sepultada bajo una construcción posterior sigue siendo hasta la fecha la mejor conservada. El cuerpo adosado a la pirámide de la Luna (pág. 52) muestra, tanto en la alfarda como en los escalones, un ingenioso corte de las piedras que se ajustan una con otra para obtener mayor rigidez y evitar deslizamientos; los edificios suelen erigirse sobre una cimentación muy firme; numerosos muros de mampostería que generalmente se engruesan en talud en la parte inferior, presentan refuerzos internos de madera en forma de parrilla, de rejilla o de *castillos,* o actuando desde el exterior como contrafuertes empotrados (fig. 64); los muros y pisos interiores o exteriores están cubiertos de sólido concreto a base de polvo de tezontle y cal; aparecen también algunos pisos de mica...[26]



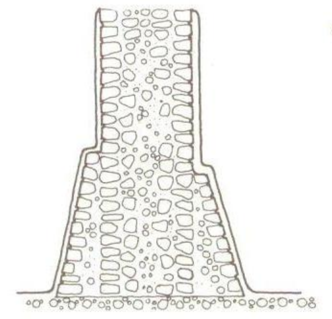


FIG. 64. Detalles constructivos de edificios teotihuacanos. **a.** Refuerzos de madera en muros y columnas. **b.** Sistema constructivo de un techo plano teotihuacano, en el que las gruesas vigas de madera sostienen una hilera continua de morrillos sobre la cual se atraviesan a su vez delgadas varillas; la azotea se termina con una capa de tierra cuyo espesor varía de acuerdo con las pendientes de bajadas pluviales, y finalmente, viene un "entortado" de mezcla que sirve de protección. **c.** Corte de un muro que muestra los refuerzos en talud que, a manera de contrafuertes, llevan a menudo los muros de habitaciones teotihuacanos en la parte inferior (dibujos de Gil López Corella y César Gallardo Mason, según Ignacio Bernal).

23. Notemos que los teotihuacanos mostraron una particular preocupación por canalizar las aguas pluviales mediante conductos y registros subterráneos (véase fig. 65-a). **24.** Véase Bruce Drewitt, «Teotihuacán, Décima primera mesa redonda», pág. 85. **25.** Aunque no parece haber tenido canchas especialmente construidas para el efecto (véase la pág. 63). **26.** Véase Ignacio Marquina, «Arquitectura prehispánica», pág. 95.



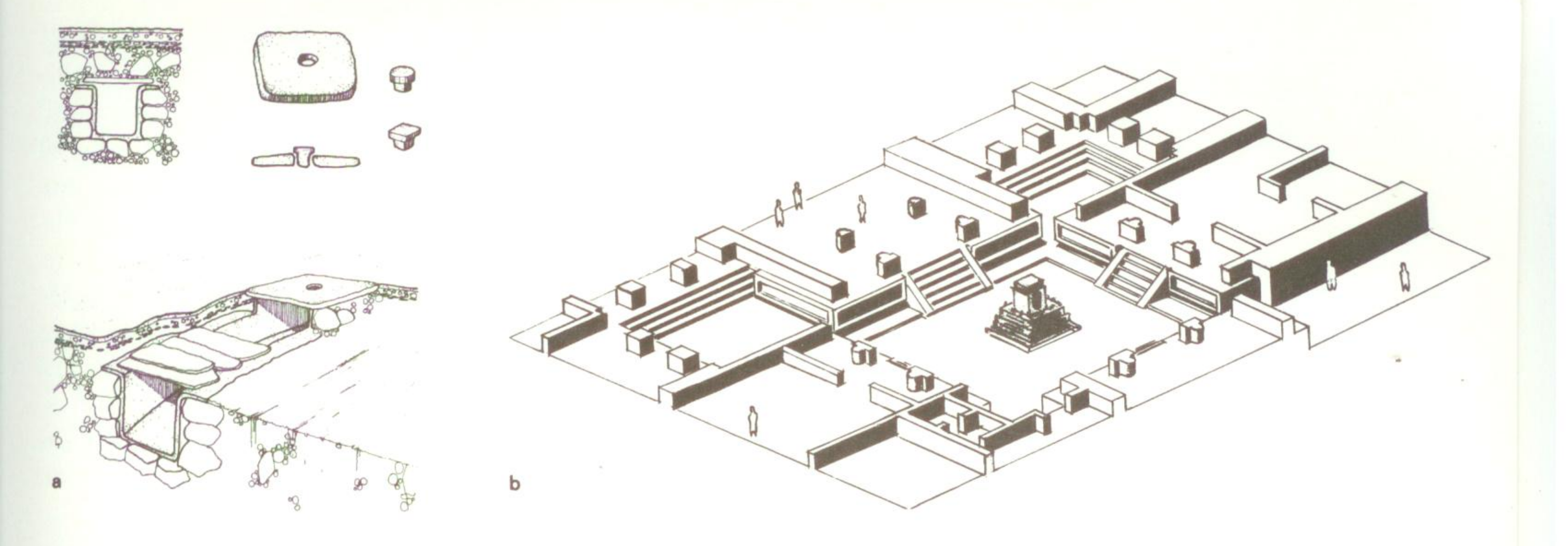


FIG. 65

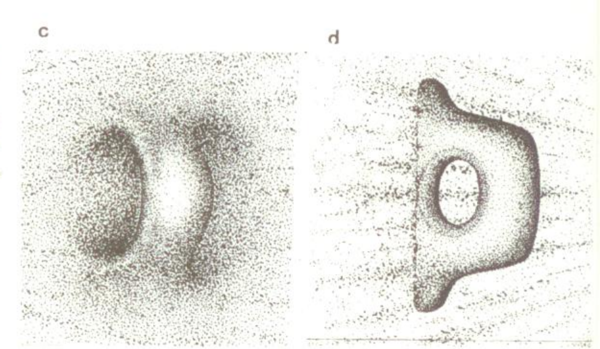
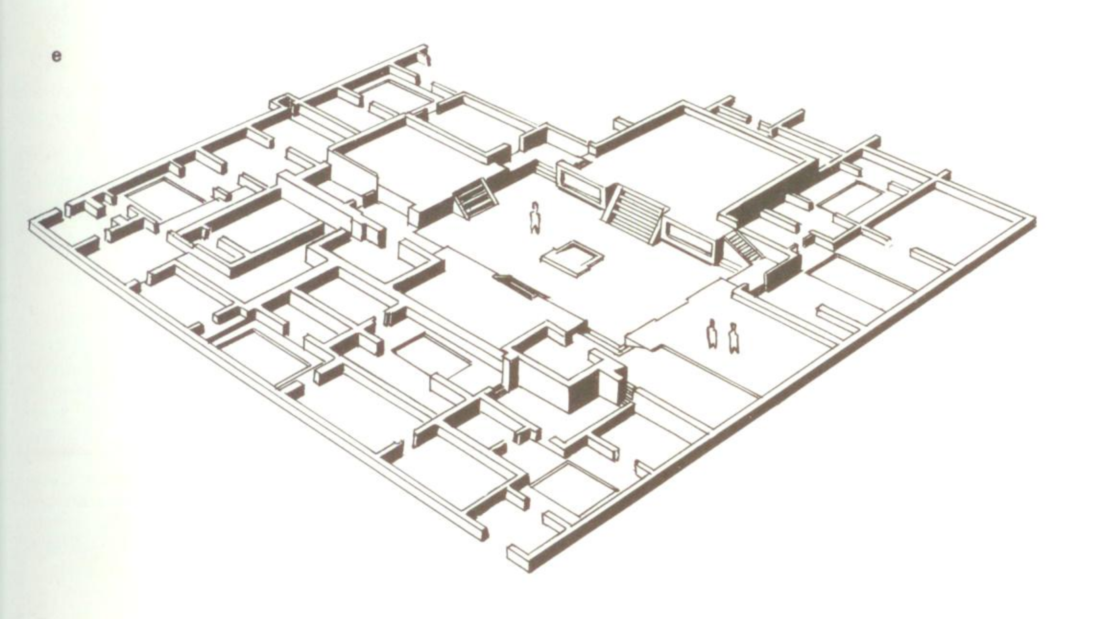
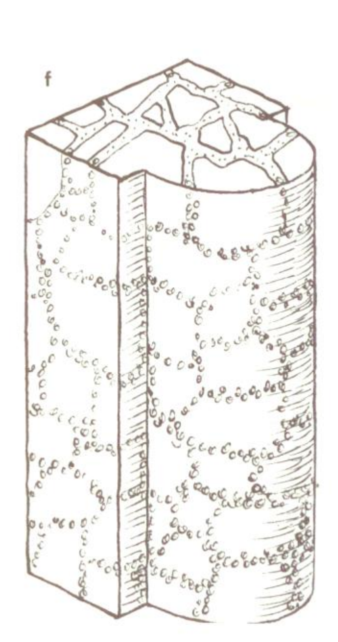
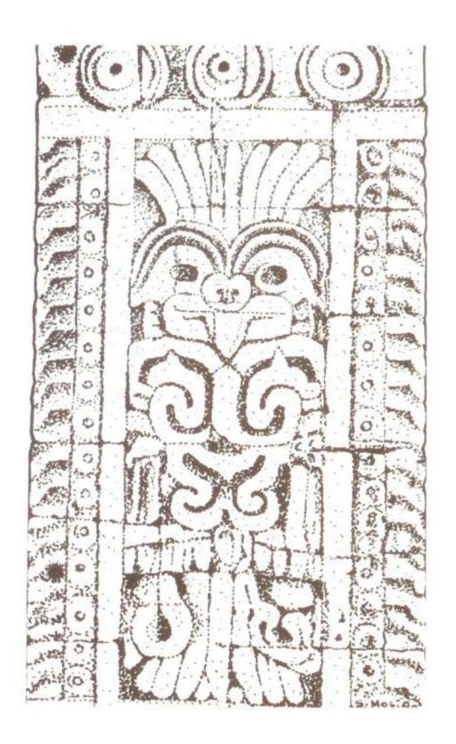


FIG. 65. Detalles constructivos y esquemas de "palacios" teotihuacanos. **a.** Sistema de desagüe pluvial con canal y registro. **b.** Perspectiva isométrica del patio central de Atetelco. **c** y **d.** Detalles de argollas de piedra, empotradas a ambos lados de las puertas a manera de goznes. **e.** Perspectiva isométrica de Xolalpan. **f.** Detalle de una columna de mampostería de Atetelco (dibujos de César Gallardo Mason, Gil López Corella y Paul Gendrop, según Jorge R. Acosta, Ignacio Marquina, Laurette Séjourné y Sigvald Linné)







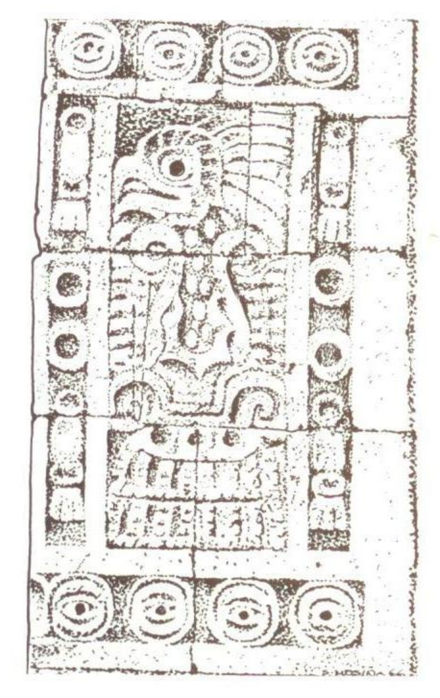


FIG. 66

Y como uno de los principales factores para el desarrollo de la arquitectura mesoamericana, se generaliza en esta ciudad el uso del pilar de mampostería (figs. 65 y 67) que sirve de apoyo al clásico techo plano, todavía tan empleado en muchas regiones del altiplano mexicano. Estos elementos arquitectónicos, que permiten espacios interiores de mayor amplitud, no fueron adoptados por los mayas no obstante ser contemporáneos y en muchos aspectos fuertemente influidos por los teotihuacanos,[27] sino hasta la época postclásica.[28] Los veremos, en cambio, usados por los zapotecas y totonacas. Y en Teotihuacán, dondequiera que se hacen excavaciones alrededor del centro ceremonial, surgen ruinas de palacios, con los arranques de sus pilares y de sus muros que conservan a menudo restos de pinturas; de los techos, salvo algún caso,[29] quedan sólo cenizas que atestiguan el incendio que destruyó parte de la ciudad allá por los años 650 D. C. Estos palacios teotihuacanos se componen generalmente de patios hundidos alrededor de los cuales están dispuestos pórticos cubiertos o descubiertos, a los que se accede mediante escaleras bordeadas del clásico *tablero*. Algunos de estos patios comunican entre sí por medio de claros abiertos en sus ángulos, mientras que otras habitaciones abren hacia un pequeño *impluvium*[30] (pág. 57). A ambos lados de las jambas de las puertas, se empotraban a menudo unos juegos de pequeños anillos de piedra que servían para colgar mantas u otras protecciones (fig. 65). Y las cornisas de los techos, en forma de *tablero*, solían rematar con almenas decorativas, modeladas en barro o labradas en piedra (lámina VI y figs. 67 y 68).

FIG. 66. Detalles de los bajorrelieves que recubren los pilares de mampostería en el patio central del palacio del Quetzalpapálotl, situado al oeste de la plaza de la Luna en Teotihuacán (véanse las págs. 47 y 55); el motivo principal representa, de frente y de perfil, un animal mitológico con cabeza de ave y cuerpo de mariposa, de donde el nombre del palacio, derivado del náhuatl "quetzal", pájaro, y "papálotl", mariposa (dibujos de Sergio Mosiño Barreto).

27. Véanse las págs. 99 y 182. **28.** En lo que se refiere al área central maya, al menos, la columna nunca fue un elemento arquitectónico determinante; en cambio, la península de Yucatán la utilizó en fachadas, como elemento decorativo o estructural, y en combinación con la bóveda maya, desde el siglo VII d.c. quizá; sólo a partir de la hegemonía tolteca en Chichén Itzá aparecerá, a veces, relacionada con el techo plano. **29.** El palacio del Quetzalpapálotl conservaba, en efecto, un fragmento del "tablero" que remataba su techo a manera de pretil. **30.** Particularmente cuando se trata de un santuario; hay incluso, en Tetitla, por ejemplo, casos de verdaderos "tragaluces".

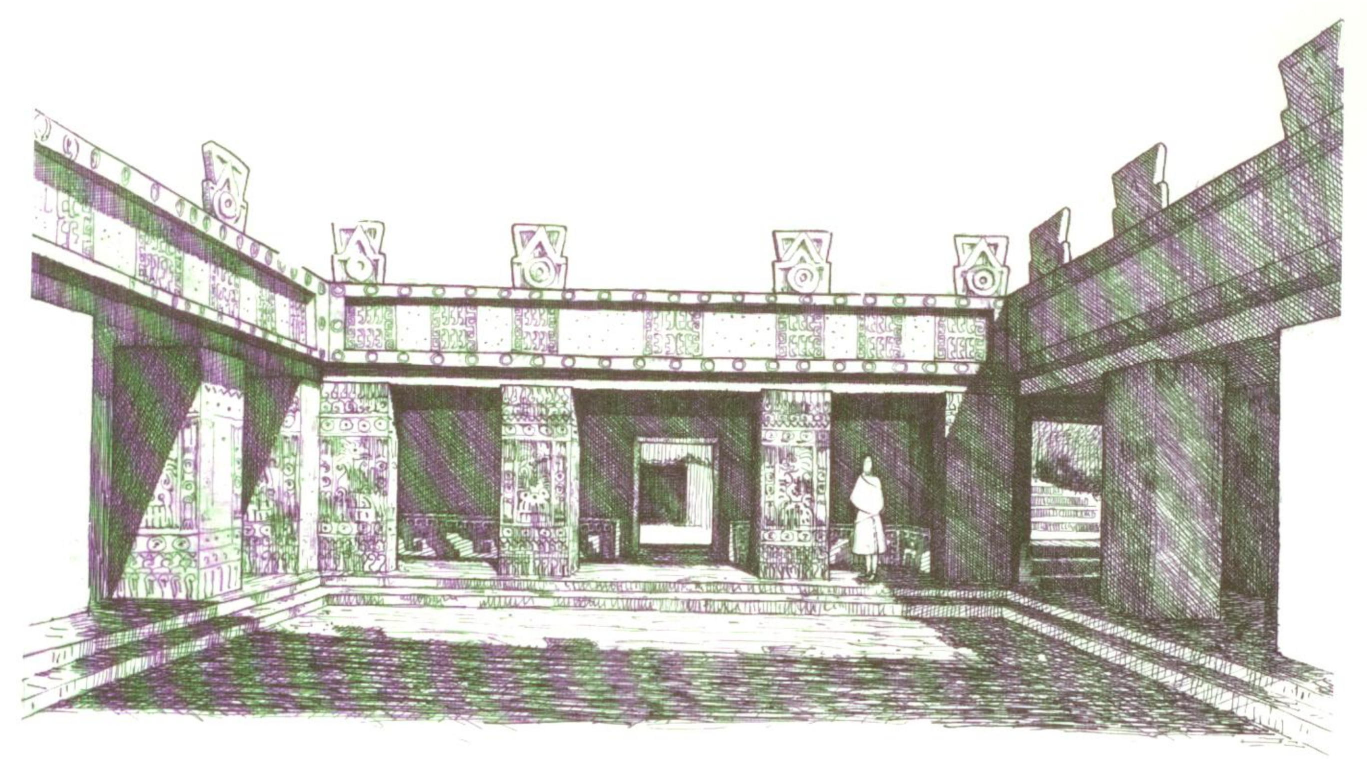


FIG. 67

a

b

FIG. 67. a. Patio central del palacio del Quetzalpapálotl según la reconstrucción de Jorge R. Acosta. **b.** Dibujo de un sello teotihuacano que representa un motivo frecuente en el arte de esta ciudad, mismo que adorna las almenas de piedra labrada con las que remata el techo; según Jorge Enciso (dibujos de Juan Artigas Hernández y José Arce Morales). **FIG. 68.** Corte sobre el patio central del palacio del Quetzalpapálotl, mostrando restos de muros y pisos de construcciones más antiguas (dibujo de Gil López Corella, según Jorge R. Acosta).

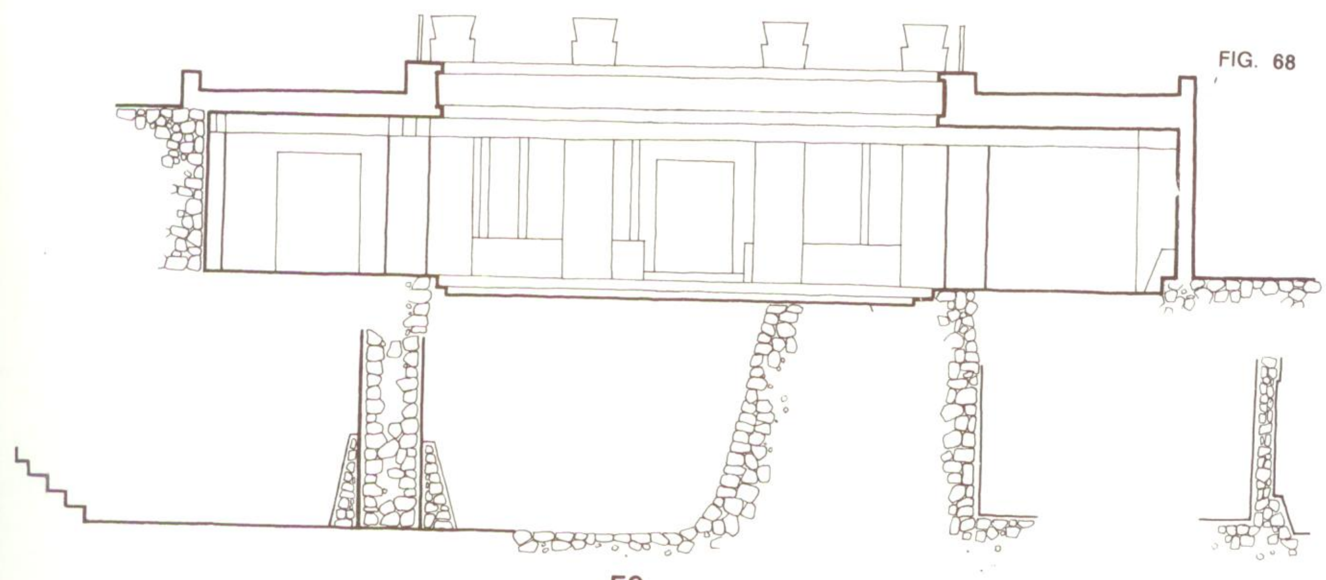


FIG. 68

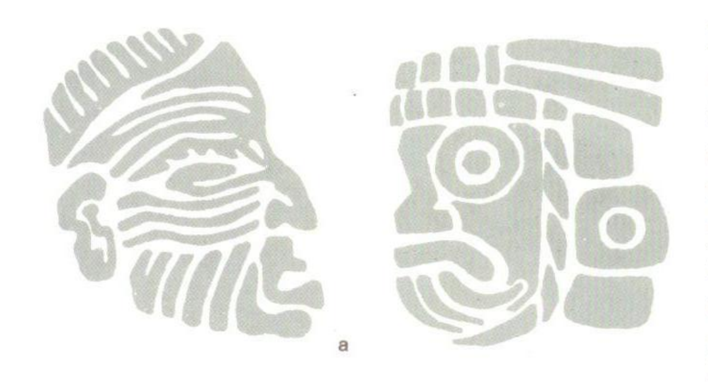
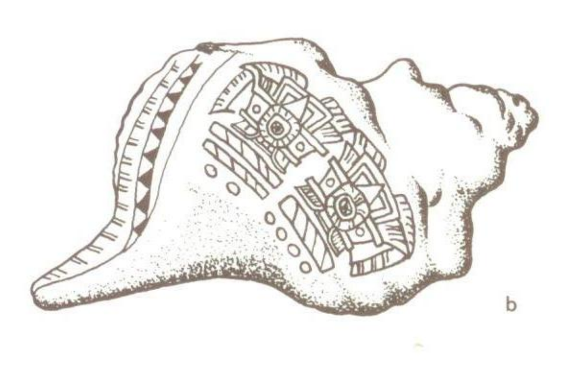
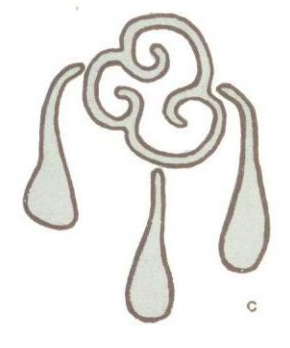
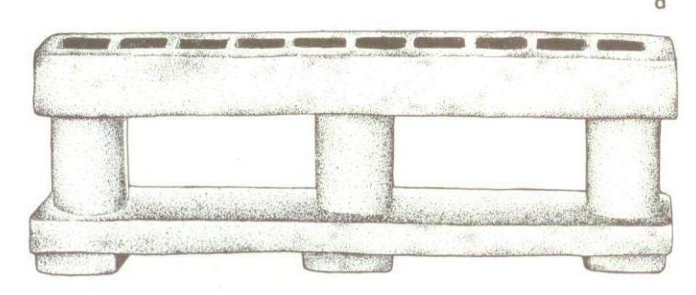

a

FIG. 69


b


c


d

Desde fines de la segunda época, Teotihuacán desplegó sin duda una actividad edilicia muy febril, pues los palacios de las zonas residenciales, al igual que algunos templos, muestran innumerables huellas de remodelación y superposición, y es muy común encontrar, debajo de los restos de un palacio de la última época, varias etapas anteriores de construcción, con sus redes de desagüe (pág. 57), sus pisos en buen estado de conservación, sus patios blancos, y parte de sus relieves y pinturas murales (pág. 59).

Y como ninguna otra ciudad arqueológica, Teotihuacán es rica en pinturas. Aparte de los diseños de sus sellos de barro (fig. 69), aparecen pinturas al temple o, según algunos autores, al fresco;[31] ocasionalmente en objetos tales como la concha de mar (fig. 69) y muy especialmente en la cerámica ritual (pág. 70), así como en la pintura mural (págs. 61 a 63). Esta última, de una paleta y estilo inconfundibles, que va desde lo simplemente decorativo –guirnaldas de flores y frutas, frisos de volutas entrelazadas y motivos marinos;[32] *chalchihuites* o cuentas de jade, representaciones de agua, etc.– hasta lo mitológico y lo descriptivo. Abundan los frisos de coyotes y de jaguares con sendos penachos de plumas (fig. 70), tocando a veces los grandes caracoles de mar igualmente adornados con plumas; los frisos de aves, los sacerdotes ricamente ataviados, representados generalmente en procesión o en medio de entrelaces decorativos (fig. 71).

Algunas escenas anticipan el estilo de los pocos *códices* o manuscritos indígenas conocidos,[33] entre los cuales infortunadamente no figura ninguno de origen teotihuacano. Al igual que ciertos motivos de la cerámica ritual y de los bajorrelieves, algunos signos o *glifos* (fig. 69), parecen referirse a un sistema aún no identificado de escritura glífica y permiten suponer que, como sus contemporáneos los zapotecas y particularmente los mayas, los teotihuacanos conocieron la nume-

ración y el calendario ritual: "algunos de los signos esculpidos sobre piedra o pintados sobre las paredes son, sin duda, fechas que registran importantes acontecimientos históricos que... no se han podido interpretar hasta ahora", opina Jorge Acosta.[34] Y se queda uno admirado al descubrir cómo, en el arte de Teotihuacán, arte religioso por excelencia, todo se encuentra sometido a un proceso de abstracción que transforma las cosas en símbolos de alto contenido poético. Así, un camino se señala mediante una sucesión de huellas de pies; una flor es sinónimo de hermosura; una mariposa (pág. 74) es símbolo de *fuego*, y como observa Eulalia Guzmán,[35] sugiere con su peculiar aleteo el aspecto tornasolado de las llamas; una vírgula que sale de los labios de un personaje representa, según su longitud y la profusión de sus adornos, la palabra, el discurso florido o el canto (fig. 73); un par de círculos concéntricos, *chalchihuite* o *cosa preciosa*, simboliza a su vez una gota de agua, uno de los líquidos más apreciados por los indígenas.



FIG. 70

FIG. 71



FIG. 69. El dibujo y la pintura en el arte teotihuacano. **a.** Dos dibujos de sellos de barro, según Jorge Enciso. **b.** Concha marina con motivos pintados, según Laurette Séjourné. **c.** Elemento frecuente en la pintura mural teotihuacana, identificado por Laurette Séjourné como un corazón humano cortado a la altura de las cavidades del cono arterioso, y del que escurren gruesas gotas de sangre. **d.** Paleta teotihuacana labrada en piedra; permitía al pintor disponer de diez distintos colores (dibujos de José Arce Morales, Paul Gendrop e Ignacio Cabral). **FIG. 70.** Jaguar adornado con flores; pintura mural del palacio de Tetitla (dibujo de Paul Gendrop, según Ignacio Bernal). **FIG. 71.** Fragmento de un motivo ornamental del palacio de Atetelco (dibujo de Miguel Vigil G., según Agustín Villagra).

31. Véase Salvador Toscano, «Arte precolombino de México y de la América precolombina», págs. 324-325. **32.** La importancia de las conchas marinas en el arte teotihuacano atestigua, junto con otros elementos, las influencias que las culturas del Golfo tuvieron sobre él. **33.** Véanse las págs. 76, 116, 223, 241, 246 y 266. **34.** Comentarios que acompañan las diapositivas que publica el I.N.A.H. sobre el arte teotihuacano. **35.** Según Paul Westheim, obra citada, pág. 93.



FIG. 72

FIG. 73

En este simbolismo altamente esotérico, el color mismo adquiere un significado: el rojo es la sangre, otro de los líquidos preciosos; el verde jade es el agua.

Por cierto que en Teotihuacán, el motivo que domina sobre todos los demás, al grado de parecer una obsesión, es el del culto a Tláloc, el dios de la lluvia, dios por excelencia de estos pueblos agrícolas, en los que el agua se consideró siempre como una bendición.

En esta representación del palacio de Tetitla (fig. 72), el dios aparece no sólo como dispensador de vida, de fertilidad por medio de las benéficas lluvias, sino también, con este simbolismo poético, como aquel que brinda la riqueza y las cosas preciosas, pues de sus manos abiertas manan dos ríos de finas joyas y estatuillas de jade. Y haciendo a un lado, por un instante, la abstracción y el hieratismo de su pintura ritual, el pintor teotihuacano nos devela una escena del Tlalocan, *la casa azul de Tláloc en el oriente,* según las crónicas, interpretado por Alfonso Caso como el paraíso reservado a los protegidos de Tláloc,[36] paraíso tropical, digno ideal para aquellos hombres del rudo altiplano; lugar de canto, de juegos y de deleites acuáticos, entre mariposas y libélulas que revolotean, a la orilla de ríos turbulentos bordeados por arbustos de cacao, flores y plantas de maíz (fig. 73 y lám. VII).

FIG. 72. Detalle de una pintura mural del palacio de Tetitla en Teotihuacán; representa al dios Tláloc, con el rostro oculto tras una máscara de jade y la cabeza cubierta por un enorme tocado en el que destaca, al centro, una cabeza de ave. **FIG. 73.** Detalle de una pintura mural del palacio de Tepantitla en Teotihuacán; representa el extremo inferior derecho de la escena del Tlalocan, o paraíso reservado a los protegidos del dios de la lluvia: sobresale el personaje que, colocado a la entrada del paraíso a orillas de un manantial, derrama unas gruesas lágrimas mientras agita una rama reverdecida y entona un largo y florido canto, simbolizado por las adornadas volutas que salen de su boca (dibujos de Edmundo Méndez Campos, según Agustín Villagra Caleti).

36. Alfonso Caso, «El paraíso terrenal en Teotihuacán. Cuadernos Americanos», vol 6. núm. 6, págs. 127-136, México, 1942.

Una parte de este mural del palacio de Tepantitla representa, tratado con el mismo dinamismo que notamos en la escena de *Tlalocan,* un reñido partido de pelota (fig. 74) en el que los jugadores, ataviados con un típico tocado y ceñidos del inseparable taparrabo, se disputan la gruesa pelota de hule usando un palo, al estilo de los pueblos de las costas del Occidente (véase la pág. 23). A diferencia de las otras civilizaciones clásicas —los mayas, los zapotecas y los totonacas— los teotihuacanos no parecen haber usado para su juego de pelota la característica cancha en forma de *I,*[37] sino que solían delimitar el área de juego colocando en los extremos de la cancha unos marcadores de piedra finamente labrada (fig. 75), de estilo similar al de ciertos bajorrelieves (véase la página 58).



FIG. 74



FIG. 75

FIG. 74. Detalle de una pintura mural del palacio de Tepantitla, verdadera "instantánea" que nos muestra una escena particularmente animada de un partido de pelota (dibujo de Edmundo Méndez Campos, según Agustín Villagra Caleti). **FIG. 75.** Estela de La Ventilla, Teotihuacán; este hermoso ejemplar de la escultura teotihuacana, compuesto de elementos perfectamente embonados, se ha interpretado como uno de los marcadores que delimitaban las canchas para el juego de pelota a la usanza teotihuacana (véase: Luis Aveleyra Arroyo de Anda, «La estela teotihuacana de La Ventilla»), (dibujo de Leopoldo López Bravo).

37. Notemos, sin embargo, que el juego de pelota de Manzanilla, cerca de Puebla (véase la pág. 74), cuya cancha tiene la clásica planta en forma de "I" común a casi toda Mesoamérica, ostenta en uno de sus paramentos exteriores un "tablero" de influencia claramente teotihuacana.

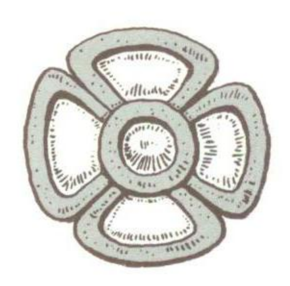


FIG. 76

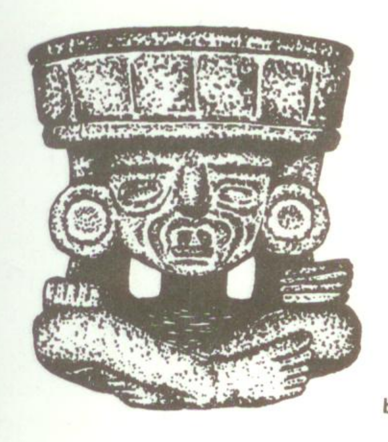


FIG. 77

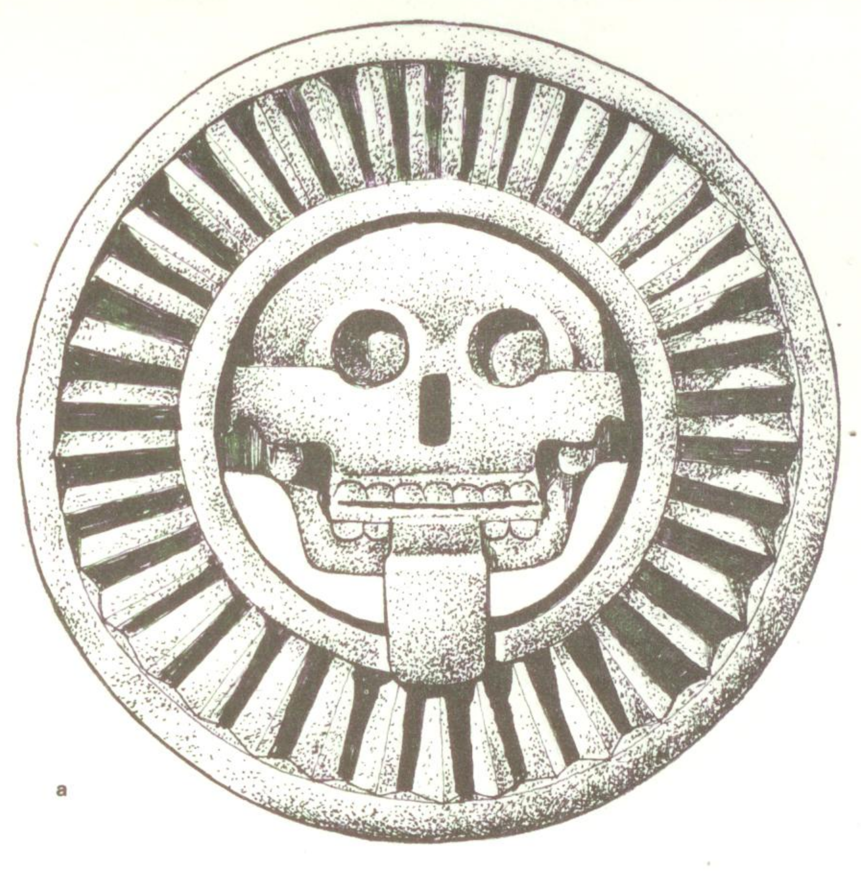
Desde la primera época —la que corresponde a la construcción de las pirámides del Sol y de la Luna— Teotihuacán se caracterizó por una voluntad formal orientada hacia lo inmutable,[38] hacia lo eterno, hacia lo divino. Y esta misma tendencia se manifiesta, en forma magistral, en la imponente escultura monolítica de la diosa del agua, Chalchiuhtlicue (fig. 77), *la de las faldas de jade,* la compañera de Tláloc, diosa de las aguas que corren sobre la tierra, patrona de ríos y lagunas... Esta escultura monumental, de unos tres metros de alto, es considerada acertadamente como "una obra arquitectónica más que una escultura" por Paul Westheim, quien la describe en estos términos: "Un bloque enorme, cuya silueta contornea la figura de la diosa; la cara delantera, la única plásticamente articulada es, por así decirlo, un relieve esculpido en un bloque de

FIG. 76. Relieve de una flor; detalle de una de las pilastras esculpidas que adornan el llamado palacio de los Caracoles Emplumados, una de las subestructuras del palacio del Quetzalpapálotl en Teotihuacán. **FIG. 77.** Estatua colosal de Chalchiuhtlicue, diosa de las aguas vivas; mide 3.14 metros de alto (dibujos de Paul Gendrop).



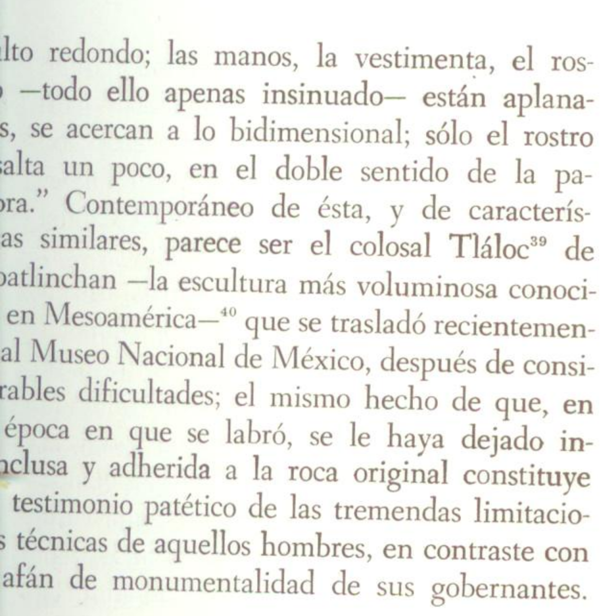


b

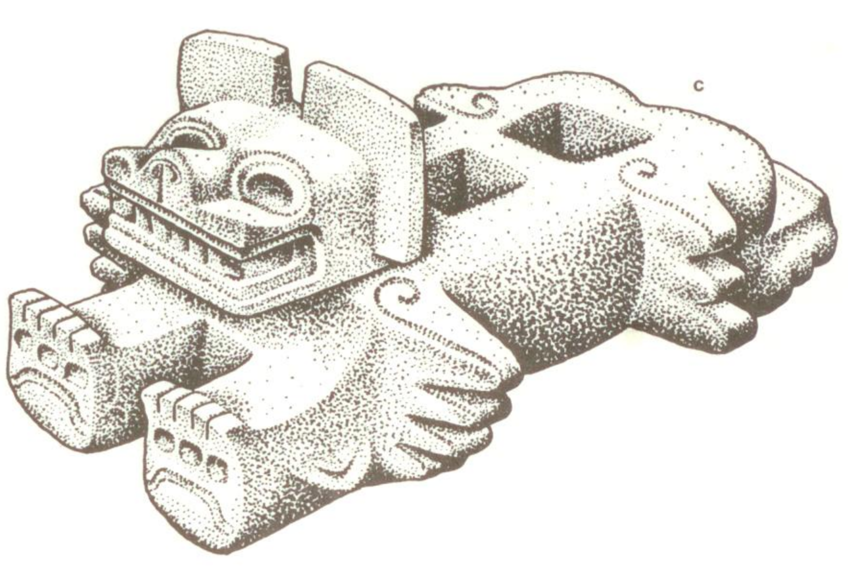


a

FIG. 78



lto redondo; las manos, la vestimenta, el ros- —todo ello apenas insinuado— están aplana- s, se acercan a lo bidimensional; sólo el rostro salta un poco, en el doble sentido de la pa- ora." Contemporáneo de ésta, y de caracterís- as similares, parece ser el colosal Tláloc[39] de oatlinchan —la escultura más voluminosa conoci- en Mesoamérica—[40] que se trasladó recientemen- al Museo Nacional de México, después de consi- rables dificultades; el mismo hecho de que, en época en que se labró, se le haya dejado in- clusa y adherida a la roca original constituye testimonio patético de las tremendas limitacio- s técnicas de aquellos hombres, en contraste con afán de monumentalidad de sus gobernantes.



c

78. Algunos ejemplos de la escultura teotihuacana en piedra. Enorme disco de piedra que ostenta, en la parte central, una vera con algunas partes caladas. **b.** Una de las típicas represen- ones teotihuacanas del viejo dios del fuego. **c.** Según Miguel arrubias, escultura interpretada como un "océlotl-cuauhxicalli", ecipiente destinado a contener los corazones de los sacrificados ujos de Ignacio Cabral y Paul Gendrop).

Samuel Ramos, según Paul Westheim, obra citada, págs 93 y . **39.** Según algunos autores, podría tratarse igualmente de la a del agua, Chalchiuhtlicue, y no de Tláloc. **40.** Mide 7 × 4.41 3.82 metros y pesa aproximadamente 176 toneladas.

Idéntica tendencia geométrica se encuentra en las esculturas de Xiuhtecuhtli, el *Señor de Turquesa,* conocido también como Huehuetéotl o el *Dios Viejo* por ser representado generalmente bajo la apariencia de un anciano sentado al estilo oriental y llevando un enorme brasero sobre la cabeza, con el cuerpo reducido a sus elementos más representativos (fig. 78). Otra escultura aparentemente posterior, como es el *océlotl-cuauhxicalli* del Museo Británico (fig. 78), ostenta esta misma *economía de formas,* la misma limitación a lo esencial, la tendencia a la abstracción.

Otra etapa importante en la escultura teotihuacana es, sin duda, aquella en que por vez primera y única se asiste a la integración plástica de la escultura a la arquitectura, en la famosa pirámide dedicada a Quetzalcóatl y Tláloc (véase la pág. 48). En este mismo periodo surgen las máscaras rituales de piedra (pág. 67), mientras que en el tercero, dedicado principalmente a la arquitectura suntuaria y a la pintura, casi no aparece la escultura, sino como elemento complementario de estas dos, especialmente en forma de relieve plano, como lo vemos en las pilastras adosadas al *palacio de los Caracoles Emplumados* (pág. 64) y en los pilares del *palacio del Quetzalpapálotl* (pág. 59), del mismo estilo claro, sobrio y refinado que el marcador del juego de pelota (pág. 63).

Pero uno de los elementos más representativos de la cultura teotihuacana, y que bastaría por sí solo para calificar a ésta de *clásica,* es la máscara ritual o funeraria, destinada a llevarse como amuleto o a acompañar al muerto en su tumba, y a la que se atribuían poderes mágicos. "La máscara es parte del ritual y está íntimamente ligada con el culto a los muertos —comenta Paul Westheim—[41]; tiene un significado mágico-religioso. Al ponerse la máscara, el hombre no sólo se transforma en el ser representado por ella, sino que a él pasan también todas sus cualidades, físicas y mágicas... La máscara, que inviste a su portador de una personalidad más elevada, es también un medio de protección: talismán contra amenazas, peligros, influjos de otros poderes enemigos... Considerada desde el punto de vista psicológico, la máscara teotihuacana es *el otro yo...*" Y aunque inspirada en un principio por las máscaras y figurillas olmecas (véase la pág. 27 y sig.), la máscara teotihuacana tiene un estilo inconfundible, estilo noble y digno, que refleja la tendencia profunda de este pueblo al despojo, a la espiritualidad. De piedra finamente labrada y pulida, recubierta a veces con mosaico de jade, turquesa, concha y obsidiana; generalmente desprovista de rasgos psicológicos, la máscara teotihuacana (fig. 79 y lám. VIII, pág. 72) participa del afán *geometrizante* característico de esta cultura: la frente es cortada, las orejas se reducen a unos rectángulos ligeramente incisos, el mentón se acorta, los ojos y la boca se alargan en el sentido horizontal, el rostro tiende a ensancharse, a aplanarse, todo contribuye, en fin, a transformar en horizontal la natural disposición vertical de la cara. Así como lo vimos en la arquitectura religiosa, predomina aquí la tendencia a la horizontal y, despojada de toda individualidad, la máscara ya no encarna lo humano, sino que se desprende de lo terrenal y se sublima, alcanzando las esferas de lo espiritual, de lo divino. Estas máscaras, que en sus principios se inspiraban en los modelos y la técnica olmecas, se encuentran ya muy lejos de la obsesión por el *hombre-jaguar,* y pueden clasificarse entre las obras de arte más depuradas del ámbito mesoamericano. Más allá del tiempo, que ha borrado de la memoria de los hombres el recuerdo de sus pobladores, de su nombre mismo, de su raza, de su idioma, de sus costumbres, de su escritura y de su mitología, el arte de Teotihuacán —el de sus máscaras en particular— nos trae aún vivo el mensaje de una intensa vida espiritual.

41. Paul Westheim, obra citada, págs. 121-123.

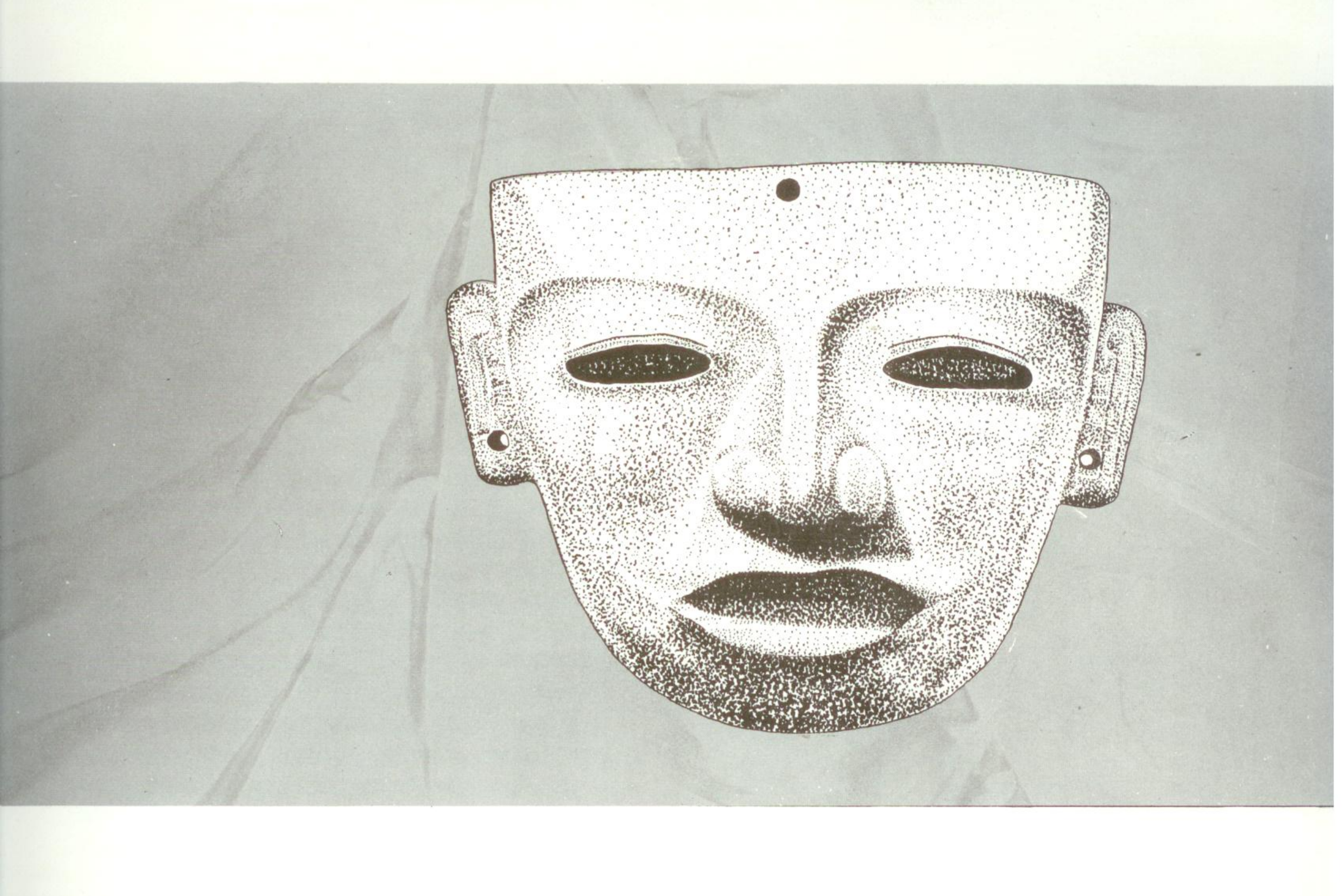
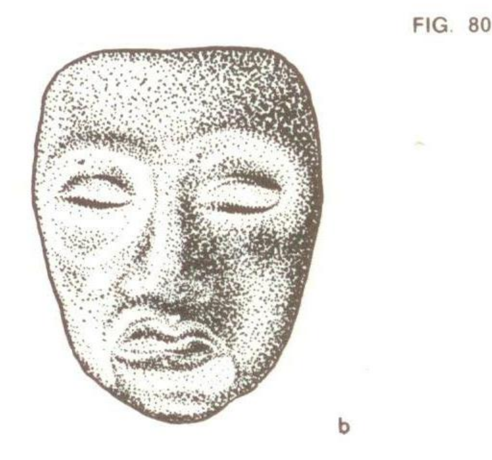


FIG. 79. Máscara ritual de piedra, una de las creaciones más depuradas de la escultura teotihuacana; M.N.A. (dibujo de Paul Gendrop).



a

FIG. 80



b

c







Al lado de las esculturas en piedra, relativamente escasas, que provienen de la cultura teotihuacana, surge un sinnúmero de figurillas de barro que, junto con la cerámica ritual, permiten seguir con bastante exactitud la línea evolutiva de esta y de otras culturas. Seguramente existieron, alrededor del centro ceremonial de Teotihuacán, importantes barrios de comerciantes y de artesanos dedicados a la producción de objetos para el culto, pues siguen apareciendo por millares las *cabecitas* que tanta demanda tienen entre los visitantes de la zona arqueológica; casi podríamos hablar de una *producción en serie,* especialmente a partir de la época clásica en que la mayoría de las estatuillas se manufacturaban, parcial o totalmente, por medio de moldes.

Parecidas en un principio a las figurillas preclásicas de las que se derivan, más burdas aún que muchas de ellas (fig. 80), se van refinando notablemente a través del segundo periodo en que aparecen, junto con las estatuillas votivas (talladas en jade, jadeíta o serpentina, lám. VIII, página 72) y las máscaras de barro inspiradas en las imponentes máscaras de piedra, unas figurillas muy animadas, de cuerpo toscamente modelado, pero en actitud dinámica que las hace parecerse a modernos bailarines (fig. 80); el rostro, delicadamente modelado o moldeado, tiene una apariencia realista que les ha valido el nombre de *cabezas tipo retrato* (fig. 80).



a

Mientras se fueron extendiendo por muchas regiones de Mesoamérica, junto con la cerámica y los braseros ceremoniales, las máscaras de barro de líneas depuradas y otros elementos de origen teotihuacano, aparecieron desde fines del segundo periodo las figurillas hechas con molde, como las graciosas *muñecas* articuladas (fig. 81), y muchas representaciones de algún dios enano de aspecto regordete y alegre (fig. 81). Las cabezas de tipo *retrato* adquirieron su expresión más refinada, y las figuras se tornaron convencionales. Pero, conforme fueron perfeccionándose los modelos y se volvieron más elaborados los tocados y el atavío (fig. 81), estas estatuillas de molde fueron perdiendo en fuerza plástica y en soltura lo que ganaban en ornamentación y hermosura. Y si bien habría de perdurar su influencia más allá del abandono de Teotihuacán, en sitios del valle de México tales como Ahuizotla, Amantla y Azcapotzalco, las figurillas de este periodo decadente aparecieron descuidadamente moldeadas y recargadas en sus adornos; mientras las formas de la cerámica ritual se tornaban a su vez más burdas.



b

FIG. 81

c



FIG. 80. Figurillas teotihuacanas en barro. **a.** Típica figurilla de la primera época. **b.** Cabeza de tipo "retrato". **c.** Figurillas del mismo estilo en actitud de danzantes (dibujos de Joaquín Beltrán y Paul Gendrop). **FIG. 81.** Figurillas teotihuacanas moldeadas en barro, típicas de las últimas épocas. **a.** Muñeca con los miembros articulados, según Miguel Covarrubias. **b.** Estatuilla de un dios gordo, tema que aparece con cierta frecuencia entre las figurillas teotihuacanas. **c.** Según Miguel Covarrubias, figurilla moldeada típica de las etapas finales del arte teotihuacano (dibujos de Paul Gendrop).



CERÁMICA TEOTIHUACANA

FIG. 82

La cerámica ritual teotihuacana de la primera época no difiere básicamente de las demás formas preclásicas, como vemos en los cajetes *de doble curvatura* (fig. 82). Pero, desde la segunda época empezaron a aparecer vasijas de formas más diferenciadas, de líneas sobrias y esbeltas, algunas de las cuales llegaron a ser típicas del arte teotihuacano y marcaron con toda claridad las etapas de su influencia al exterior; así tenemos, por ejemplo, los típicos *floreros,* los vasos que ostentan la efigie de Tláloc, los de doble vertedera y —rasgo común a casi todos— la tendencia a hacer el fondo plano, con o sin soportes (fig. 82). Esta forma muy peculiar, de paredes casi rectas, deja prever una forma que no sólo se volvería, en la tercera época, característica de Teotihuacán, sino que sería adoptada por otros muchos pueblos mesoamericanos; la familiar silueta, clásica en los dos sentidos de la palabra, de los elegantes cajetes trípodes de fondo plano, de paredes ligeramente cóncavas y de tapadera cónica (fig. 82 y lám. VIII, pág. 72); cajetes en los que se volcó todo el ingenio de los alfareros, y que van desde el simple barro finamente pulido hasta la decoración al temple, pasando por las elaboradas técnicas del bajorrelieve, del *champlevé* o del *cloisonné*[42] y las incrustaciones de discos de ónix o de jade.

Se difundió también en esa época una cerámica muy fina, *anaranjada delgada* (fig. 82), de origen dudoso.[43]

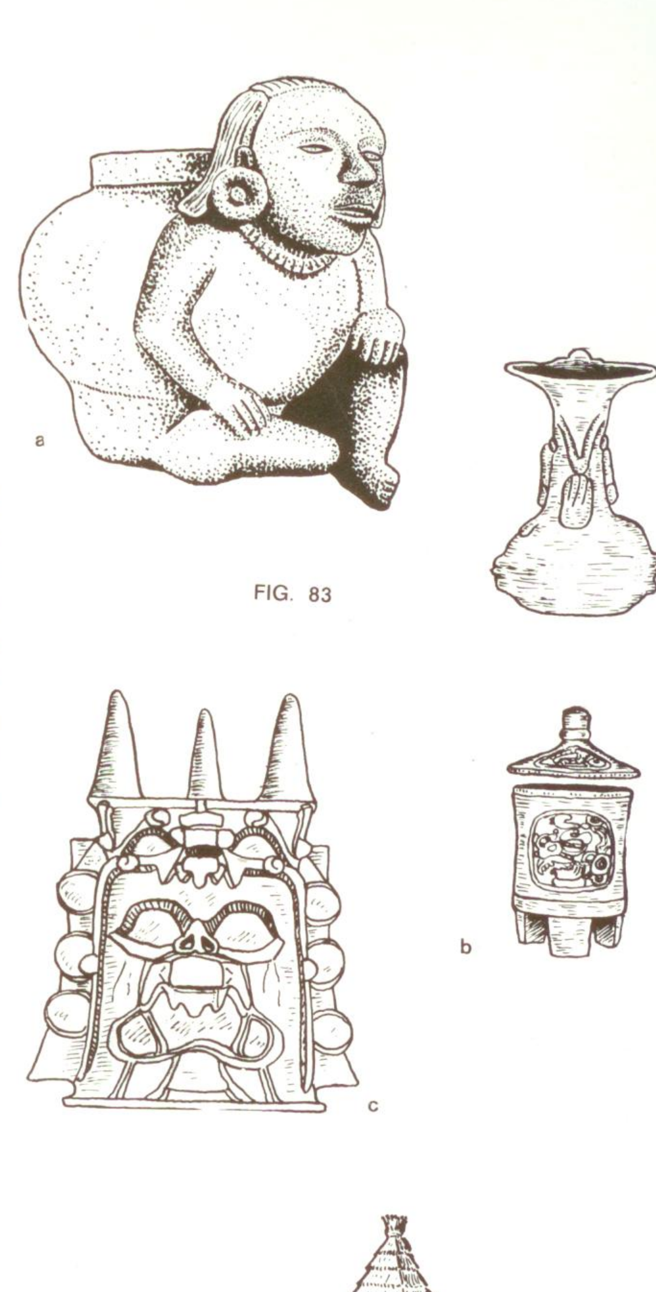


FIG. 83

En el altiplano guatemalteco, en las afueras de la actual ciudad de Guatemala, se encuentra el sitio arqueológico de Kaminaljuyú que, por su localización geográfica —en pleno territorio maya-quiché y cerca de los límites del área maya clásica (véase el mapa, pág. 163)— si bien participó del influjo cultural maya, parece más haber recibido una influencia teotihuacana aun más fuerte, y bien pudo ser un verdadero epígono —casi podríamos decir una *sucursal*— de Teotihuacán y, en cierta forma, un punto de enlace entre ambas culturas ya que, como veremos más adelante, hubo momentos de fuerte intercambio entre ellas. Y, aunque no aparecen en Kaminaljuyú algunos de los elementos típicos de Teotihuacán, como son las representaciones del dios del fuego, las estatuillas de barro, los braseros ceremoniales y las máscaras de piedra, surgieron en cambio numerosos templos con el inconfundible sello del *tablero* teotihuacano (fig. 83), así como una abundante cerámica ritual que abarcó largos periodos dentro de la trayectoria alfarera teotihuacana (fig. 83).

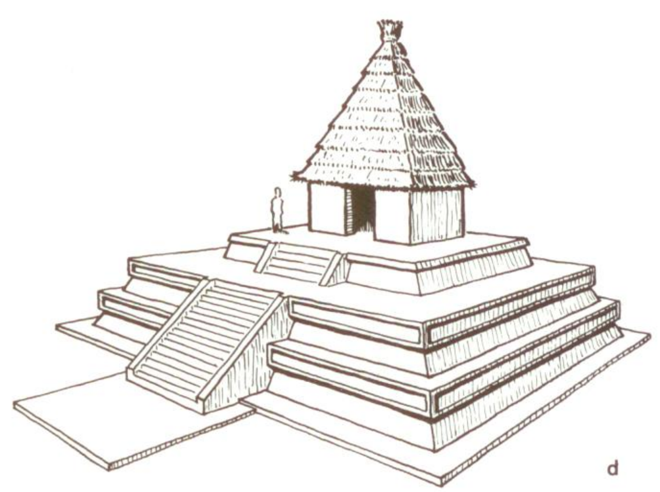


FIG. 82. Cuadro evolutivo de la cerámica teotihuacana (dibujo de Paul Gendrop, según Ignacio Marquina). **FIG. 83.** Influencias teotihuacanas en Kaminaljuyú, Guatemala. **a, b** y **c.** Diferentes tipos de urnas y vasijas que cubren varios periodos dentro de la secuencia cultural de ambas zonas. **d.** Pirámide A. 7, con tableros de claro origen teotihuacano (dibujos de Paul Gendrop, según Ignacio Marquina).

42. La técnica conocida como "champlevé" consiste en hacer resaltar los motivos principales al rebajar el fondo, raspándolo después de haber pulido y cocido la pieza; en cuanto a la del "cloisonné", consiste en pintar o rellenar este mismo fondo con pinturas o pastas de distintos colores (véase la lám. VIII, pág. 72-bis). **43.** Según algunos autores, el lugar de producción de esta cerámica anaranjada delgada podría situarse en la región de Tehuacán, en Puebla.

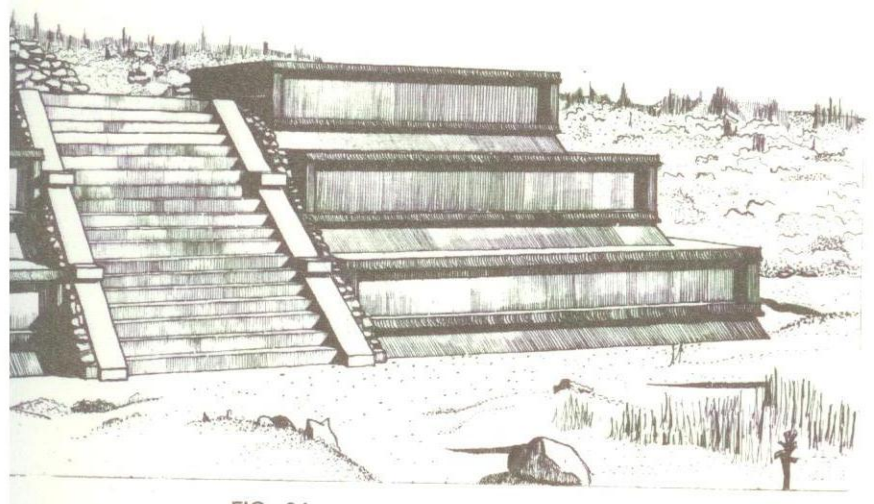


FIG. 84

FIG. 85

La cultura teotihuacana se extendió no sólo hasta el área maya, sino prácticamente en todas direcciones, aun fuera de los límites de Mesoamérica, como puede ser el caso de La Quemada (fig. 86, y mapa, pág. 163), una ciudad fortificada que debió constituir en su época, en medio de territorios ocupados por tribus nómadas, un punto avanzado destinado a controlar los movimientos de las hordas bárbaras. Por otra parte, muchas de las máscaras rituales de indiscutible estilo teotihuacano fueron halladas en regiones lejanas como son las de Guerrero;[44] y la mayoría de las típicas representaciones del dios del fuego (véase la pág. 65) provienen de sitios muy diversos. Pero si Teotihuacán llegó a ser un importante foco de cultura —el más alto que existió en el altiplano central— recibió en sus principios influencias externas en las primeras épocas de su desarrollo; se advierten claramente las bases preclásicas comunes a otros pueblos del altiplano, así como el fuerte impulso cultural olmeca, si bien indirecto.

Frecuentes también en el arte de Teotihuacán[45] son algunos elementos originarios de la zona totonaca como son los motivos marinos y las características *volutas entrelazadas* (véase la pág. 147 y sig.), a tal grado que ciertos autores[46] opinan que el extraordinario desarrollo de Teotihuacán debió surgir al fusionarse con los pueblos agrícolas del valle de México unos elementos provenientes de la región del Golfo, portadores de una cul-

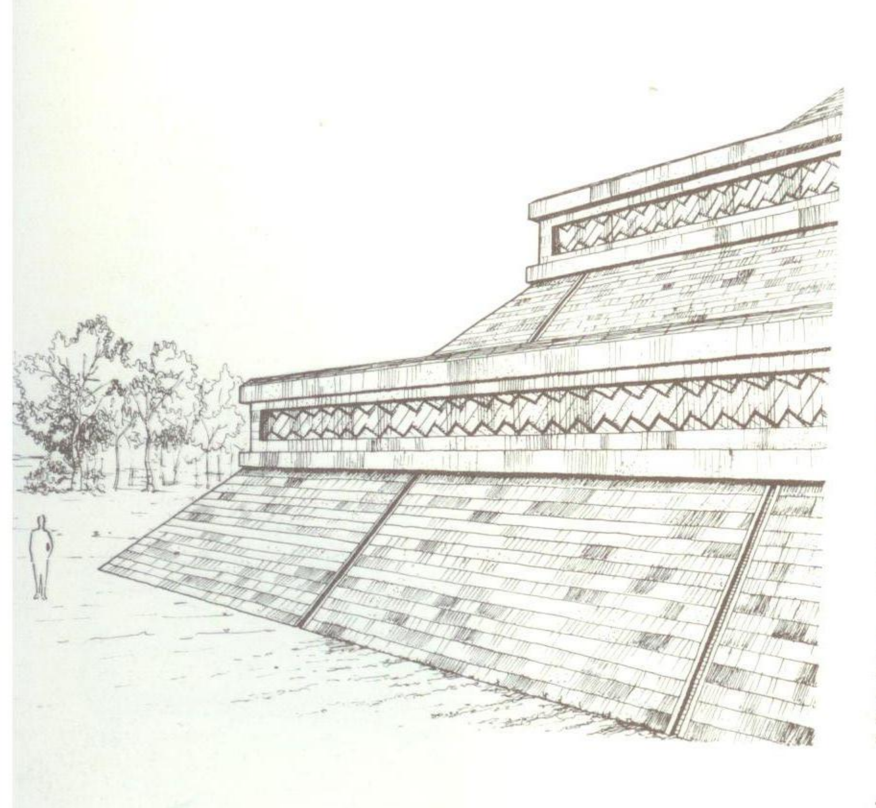
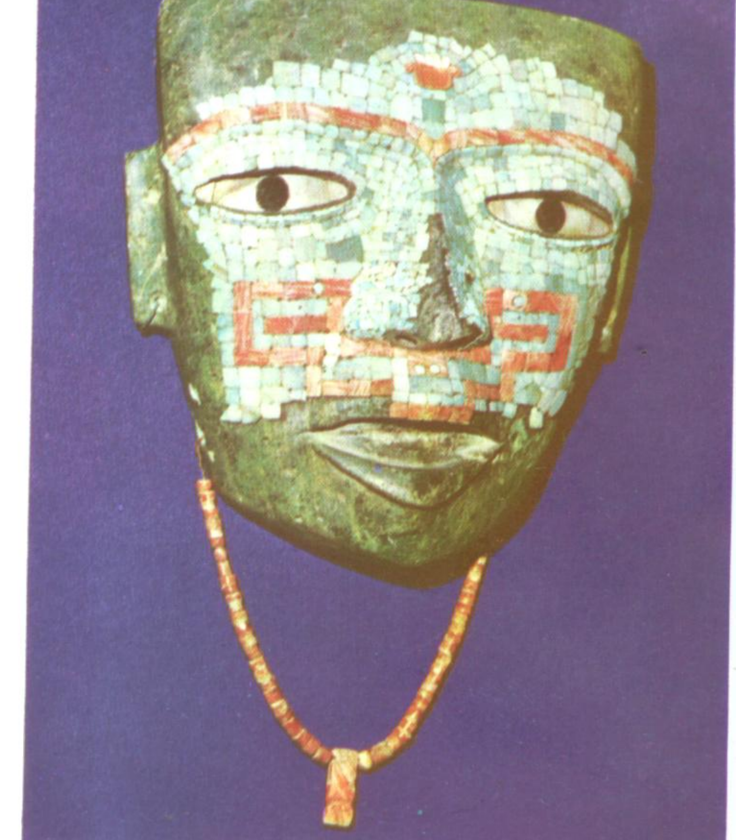


FIG. 84. Basamento piramidal de marcada influencia teotihuacana, en Tepeapulco, Hidalgo (dibujo de Edmundo Méndez Campos). **FIG. 85.** Fragmentos de un basamento recientemente descubierto por Jorge R. Acosta en la temporada 1968 de excavaciones en Cholula, Puebla. Por la calidad en el corte y ajuste de las piedras que componen este interesante basamento —tablero con un dibujo de "petatillo" en relieve, moldura intermedia, gran talud con canales de desagüe pluvial— parece relacionarse con la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán (véase la pág. 48) (dibujo de Fidelia García Salazar).

44. Las máscaras de influencia teotihuacana que provienen de la zona de Guerrero presentan, sin embargo, modalidades regionales como, por ejemplo, la nariz prominente. **45.** Véanse las págs. 48 y 63. **46.** Tales como Ignacio Marquina, Miguel Covarrubias, Luis Aveleyra Arroyo de Anda, etc. **47.** Tal es el caso de las representaciones de Tláloc, por ejemplo.



a.



b.

c.



d.



tura más avanzada. El hecho es que al pasar el tiempo, Teotihuacán, a su vez, irradiaría cultura hacia esta misma zona del Golfo, ya que El Tajín —el santuario totonaca clásico, de tardío desarrollo— muestra fuertes ligas con el arte teotihuacano.

Entre otras muchas aportaciones culturales, Teotihuacán contribuyó a la cristalización de numerosos conceptos religiosos, muchos de los cuales se transmitieron casi sin modificación hasta la época azteca.[47] Algunos de éstos no son sino la prolongación, considerablemente más elaborada, de los

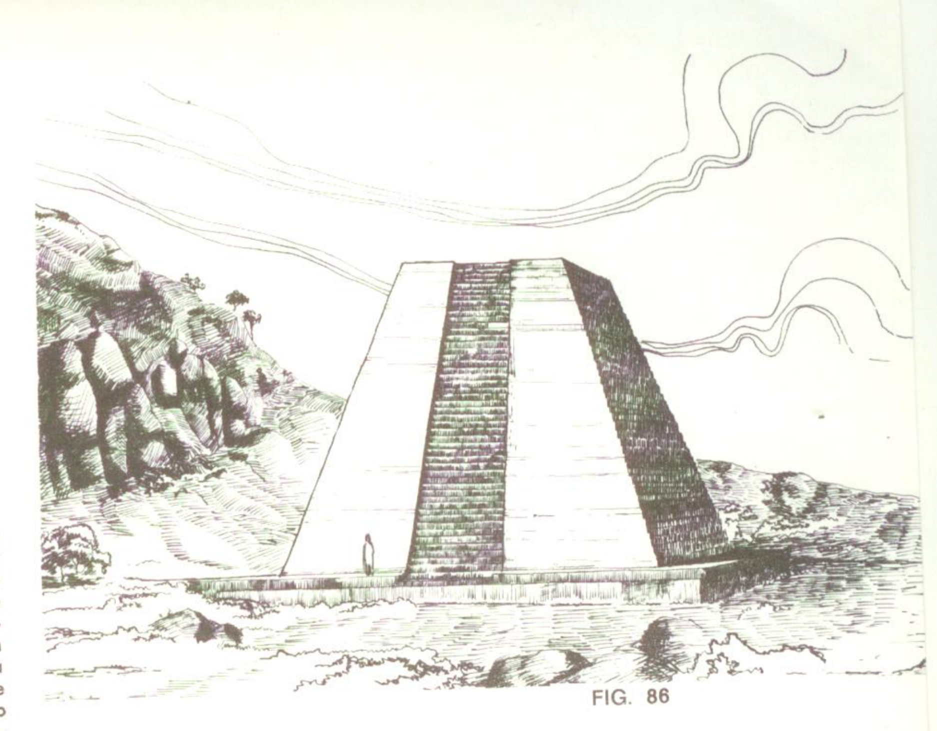
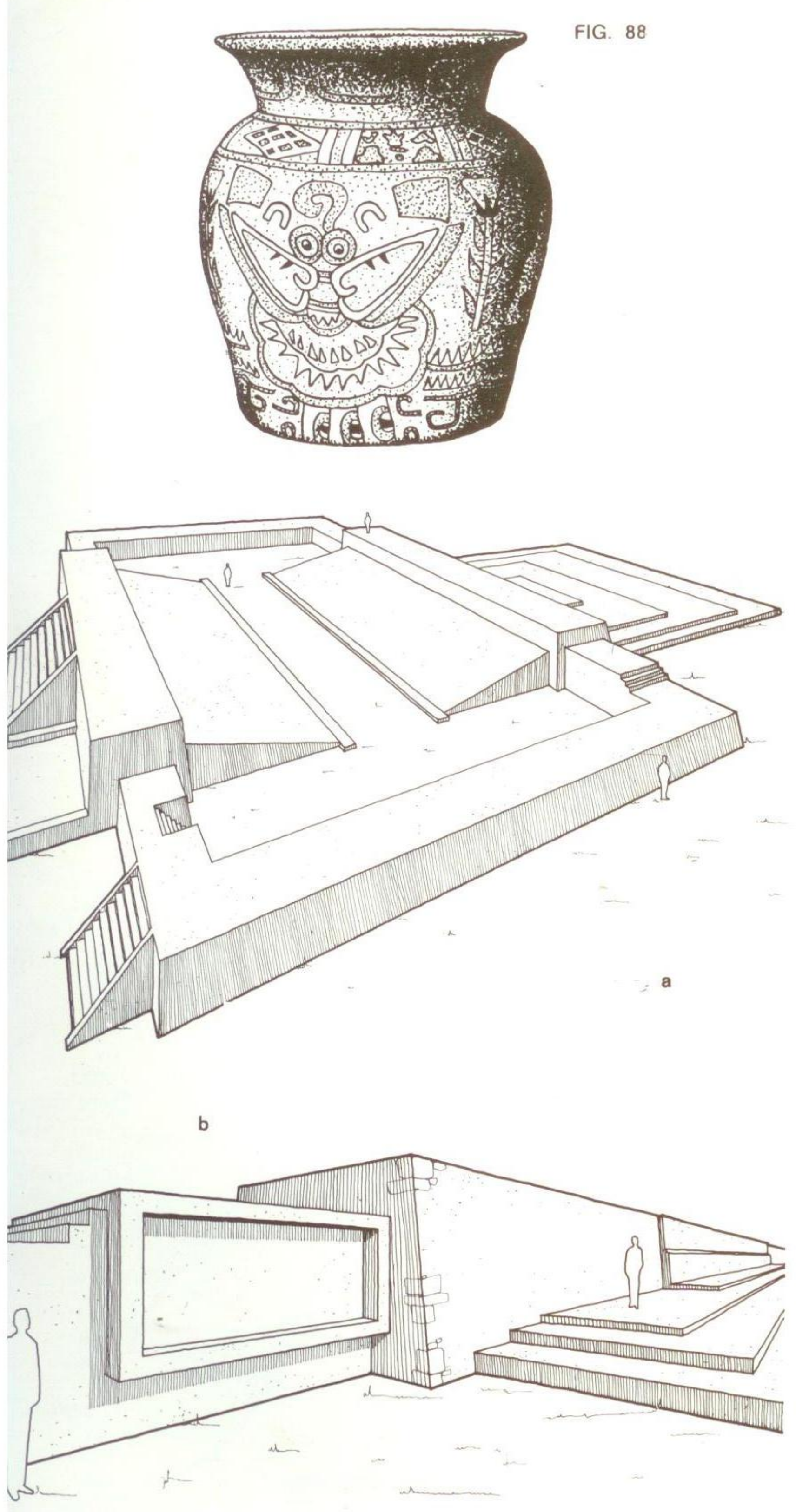


FIG. 86

FIG. 86. Pirámide de La Quemada, Zacatecas; al igual que las construcciones de la zona tarasca, las del norte de Mesoamérica consisten generalmente en un núcleo de lajas acomodadas a hueso y revestidas exteriormente con piedras unidas con mortero (dibujo de Marco Antonio Rodríguez Hanzik). **FIG. 87.** Panorámica aérea parcial de La Quemada, Zacatecas. Arriba a la izquierda, se advierten los grandes acantilados revestidos de piedra, que dan a la meseta principal, un imponente aspecto de fortaleza; arriba al centro, se ve la pirámide de la figura anterior, y abajo a la derecha, un patio porticado dando a una plaza. Nótense las anchas calzadas y escalinatas que comunican entre sí los diferentes elementos (dibujo de Jesús Gallegos, basado en foto aérea y planos de Ignacio Marquina).

FIG. 87



primitivos dioses que ya existían entre los pueblos preclásicos; típicas divinidades de pueblos agrícolas tales como Huehuetéotl, el viejo dios del fuego, y Tláloc, que parece derivarse del dios *hombre-jaguar* olmeca (véase la pág. 29) y seguiría siendo hasta la Conquista, cambiando sólo de nombre según cada región, una de las deidades más populares entre la masa campesina.

Y en medio de un complejo panteón poblado por animales totémicos o mitológicos, surge Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, el concepto mítico más fascinante del antiguo México. Junto con el jaguar, la serpiente es, sin duda, uno de los temas predilectos del hombre prehispánico: *serpiente de agua* en calidad de mensajero de Tláloc; *itzcóatl* o *serpiente de pedernales* encarnando los vientos helados (véase la pág. 261); *xiuhcóatl* o *serpiente del fuego* como dragón protector del sol; víbora de cascabel como atributo de los dioses de la tierra o *ánima* de las montañas, manifestación de lo que se mueve al ras de la tierra, de lo que penetra en ella; y finalmente la serpiente de cascabel que reviste "lo más hermoso que hay en el mundo: las plumas verdes y tornasoladas que adornan la cola del pájaro quetzal",[48] simbolizando en una dualidad ideal el cielo en su unión con la tierra, la soñada emancipación de la condición terrenal para asumir la del pájaro y alcanzar así la esfera de lo trascendental; concepto tan profundo como poético que veremos, a partir de las crónicas toltecas, encarnado en un personaje semihistórico, semilegendario; dios civilizador y bueno, incitando a sus adeptos a una vida de perfección interior; enemigo del sacrificio humano; tradicionalmente considerado como el creador de las artes.

FIG. 88. Vasija teotihuacana con decoración aplicada al temple. Al centro se ve una mariposa muy estilizada, y a los lados unas flores (dibujo de Paul Gendrop). **FIG. 89.** Dos aspectos del juego de pelota de Manzanilla, Puebla, con su típica cancha en forma de "I". **a.** Vista aérea general, donde se advierten las anchas escaleras de acceso a las plataformas superiores. **b.** Destaca un gran tablero que sobresale de un paramento exterior y muestra una clara influencia teotihuacana (dibujos de Enrique Hurtado A.).

48. Sigvald Linné, «L'art du Mexique et de L'Amérique Centrale», pág. 89.

ARTE DEL ÁREA CENTRAL MAYA



FIG. 90



FIG. 91

En el extremo sureste de Mesoamérica se desarrolló la civilización maya, cuyo universo artístico llegaría a presentar una riqueza y una diversidad no igualadas en todo el Nuevo Continente.

Desde tiempos preclásicos, los mayas empezaron a poblar la región comprendida entre Chiapas y parte de Tabasco, la península de Yucatán, Guatemala, Honduras y parte de El Salvador. Un hecho admirable es el que alcanzaran su máximo esplendor en la zona selvática que va desde Palenque hasta Copán, pasando por Quiriguá y el Petén guatemalteco (véase el mapa, pág. 163), lo cual representa una verdadera hazaña dadas las condiciones tórridas e inhóspitas de esta jungla. La historia universal registra pocos casos de semejante respuesta frente al desafío de la naturaleza.[1]

FIG. 90. Joven diosa maya cuyo extraño tocado remata en forma de pez; refleja en sus contornos la marcada predilección de los mayas del área central por la línea ondulante; fragmento del códice Dresden. **FIG. 91.** Detalle de una escultura de Copán, Honduras, según Thompson; entre sus barrocos entrelaces van surgiendo pequeños seres de la mitología maya, los "espíritus" del maíz, bajo forma de "hadas" y "gnomos" juguetones, tema frecuente en este arte (dibujos de Paul Gendrop).

1. Un caso comparable podría ser el de la cultura kmer en Camboya, cuyo arte muestra, por cierto, una sensibilidad en muchos aspectos similar a la maya.



LA ASTRONOMÍA MAYA

FIG. 92

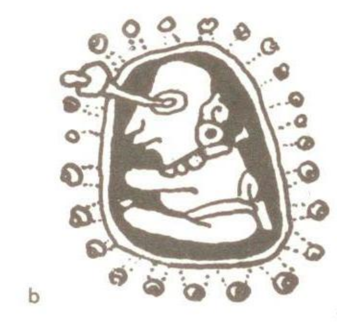


FIG. 92. a. Detalle del códice Tro-Cortesiano, que muestra al dios de la lluvia sembrando un árbol y, detrás de él, el dios de la muerte cortándolo, clara expresión simbólica del retorno cíclico de los fenómenos, que tanto importancia tiene en el pensamiento maya. b. Detalle del códice Troano, en que aparece, solo en la oscuridad de la noche, un astrónomo maya observando las estrellas. Nótese su ojo que se alarga hasta alcanzar la bóveda celeste. c. Una de las caras laterales del "altar Q" de Copán, conocido también como el "Congreso de los Astrónomos"; muestra, en efecto, en torno a sus cuatro costados, a 16 astrónomos en pleno debate, con motivo de un congreso celebrado en aquella ciudad en el año 775 d.c.; según Maudslay. FIG. 93. Diferentes ejemplos de relieves y de "glifos" mayas. a. Fragmento de dintel labrado en madera de chicozapote, proveniente del templo IV de Tikal. Representa la cabeza de Chac, el dios maya de la lluvia, con su típica nariz ganchuda. b. Glifo modelado en estuco, que proviene de Palenque. c. Glifo labrado en piedra, que forma parte del "dintel 48" de Yaxchilán, quizá una de las inscripciones mayas más refinadas. d. Fragmento de un dintel maya de la región del Usumacinta, cuyos delicados glifos constituyen un verdadero grabado en piedra (dibujos de Paul Gendrop y Jorge Ancona).



Eminentemente religiosos, dominados por una poderosa casta sacerdotal —los *halach-uinicoob*[2]— los mayas mostraron desde una época muy temprana[3], una particular preocupación por el retorno cíclico de los fenómenos físicos. Incansables observadores de los astros (fig. 92), movidos por una innata aptitud para la astronomía, así como por la necesidad de determinar con precisión las fechas más propicias para el cultivo del maíz, llevaron el calendario ritual a su más alto grado de perfección tanto científica como plástica: sus *glifos* se pueden contar en efecto entre sus expresiones artísticas más logradas (fig. 93).[4]

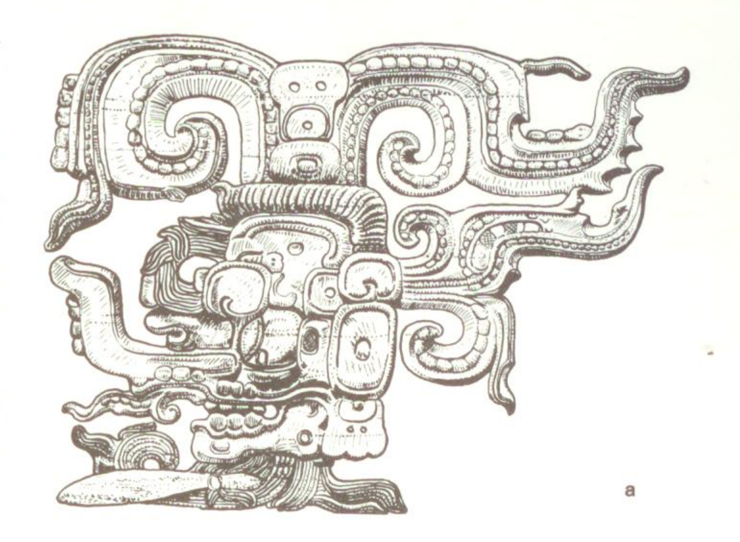
Matemáticos por excelencia, quizá fueron ellos los primeros en el mundo en elaborar un sistema aritmético en que entra la concepción del *cero*,[5] concepción que les permitió efectuar cálculos y cómputos astronómicos con una precisión y una amplitud que no serían alcanzadas en el mundo occidental, a pesar de sus incomparables adelantos técnicos, sino hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Al igual que los demás pueblos mesoamericanos, los mayas utilizaron un sistema aritmético de tipo vigesimal, con un ingenioso método de numeración que les permitió transcribir de una manera sencilla cálculos sumamente complicados. A través de una paciente y minuciosa observación del movimiento aparente de los principales astros —muy especialmente el Sol, la Luna y Venus— lograron prever con una exactitud asombrosa eclipses y demás fenómenos cósmicos.

2. "Halach-uinic" —en plural "halach-uinicoob"— significa "el hombre verdadero", y se refiere al sumo sacerdote y cacique todopoderoso que reinaba en cada ciudad maya. 3. Probablemente desde varios siglos antes de nuestra era, a raíz, quizá, de la influencia olmeca. 4. Véanse también las págs. 87, 103, 105, 113, 115, 116, 118 y 119. 5. Aunque, como ya lo señalamos al referirnos a los olmecas (véase nota 38, pág. 33), es probable que estos últimos hayan sido los verdaderos creadores del cero y del valor posicional de las cifras en su sistema aritmético; notemos, por cierto, que esta concepción del cero y su incorporación dentro de un sistema lógico no aparecen en el mundo occidental, sino al entrar éste en contacto con los árabes, quienes a su vez lo habían traído de la India, y cuyo remoto origen parece venir de

Caso único en la historia universal, simultáneamente utilizaron dos calendarios: el primero, el ritual, de 260 días, que consta de 13 *meses* de 20 días, y tuvo probablemente su origen en las necesidades prácticas de la agricultura; y el calendario solar de 365 días dividido en 18 meses de 20 días cada uno con un periodo *nefasto* de 5 días. Cada 52 años, *siglo* mesoamericano, coinciden ambos calendarios, marcando el final de un periodo de vida y el principio posible de otro, ya que el mundo o *sol* actual había de ser destruido precisamente al terminarse uno de estos ciclos.[6]

Aunque se había generalizado el empleo de los términos *Antiguo Imperio* y *Nuevo Imperio* para referirse respectivamente a los *periodos clásico* y *postclásico* de la civilización maya, se tiende actualmente a descartar la palabra *imperio,* pues aquella civilización parece más bien haberse constituido en *ciudades-estado* más o menos independientes entre sí, aunque ligados por una serie de factores culturales comunes; de donde la conveniencia de estudiar las más sobresalientes de ellas si se quiere tener una idea de la rica diversidad del arte maya.

Dedicaremos el presente capítulo a la zona selvática conocida como el área central maya —limitada aproximadamente por el *triángulo maya clásico,* cuyos principales focos culturales encontramos en Copán, Tikal y Palenque[7] (véase el mapa, página 163)— dejando para otros capítulos la península de Yucatán,[8] así como los altos de Guatemala y la vertiente del Pacífico.[9] Dentro de esta cadena de ciudades diseminadas en la selva, Copán aparece no sólo como uno de los más grandes centros urbanos —el segundo después de Tikal— sino tam-


a

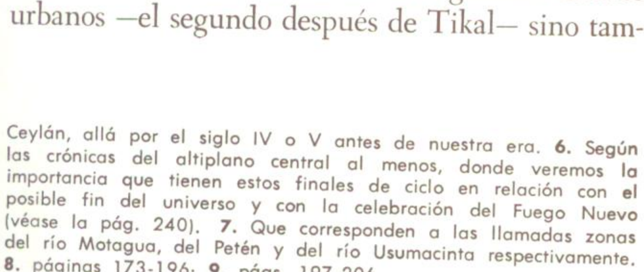

b


c

d



FIG. 93


Ceylán, allá por el siglo IV o V antes de nuestra era. **6.** Según las crónicas del altiplano central al menos, donde veremos la importancia que tienen estos finales de ciclo en relación con el posible fin del universo y con la celebración del Fuego Nuevo (véase la pág. 240). **7.** Que corresponden a las llamadas zonas del río Motagua, del Petén y del río Usumacinta respectivamente. **8.** páginas 173-196; **9.** págs. 197-206.



COPÁN, CIUDAD DE ASTRÓNOMOS.

bién como el que más pudo haber contribuido al perfeccionamiento de la astronomía maya y, por ende, mesoamericana.

En Copán estuvo la sede de varios congresos que reunieron a sacerdotes-astrónomos de diversas procedencias, con el fin de cotejar sus más recientes cálculos y, quizá, como lo veremos más tarde en Xochicalco (pág. 160), aportar algunas correcciones al calendario. Ciertos monolitos de Copán, en efecto, fueron erigidos como monumentos conmemorativos de dichos congresos y representan a los astrónomos en pleno debate (pág. 76). Y para que les sirviera de punto de referencia –de *eje solar*– los habitantes de Copán habían colocado, en dos cerros situados en los extremos opuestos del horizonte, unas estelas de piedra que, alineadas una con otra, marcaban la línea de la puesta del sol del 12 de abril, fecha asignada como la más propicia para iniciar las labores del campo (figura 94).

Con el fin de dejar plasmadas sus observaciones astronómicas, su cronología y sus eventos históricos, los mayas desarrollaron una escritura jeroglífica, sistema que constaba de numerales y *glifos* o signos pictográficos que representaban cifras, cálculos siderales o ideogramas; y si bien estos

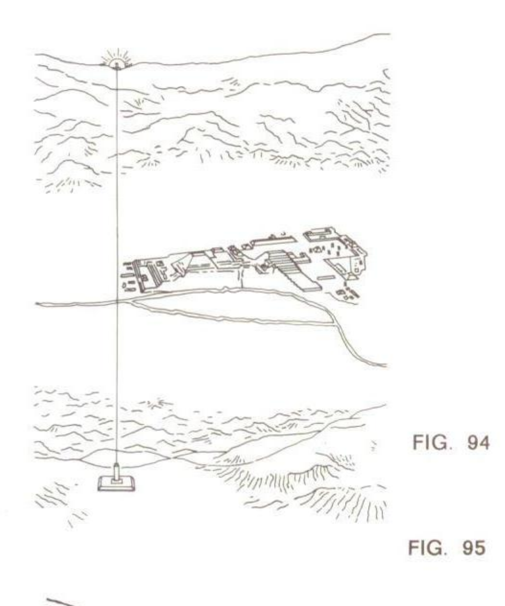


FIG. 94

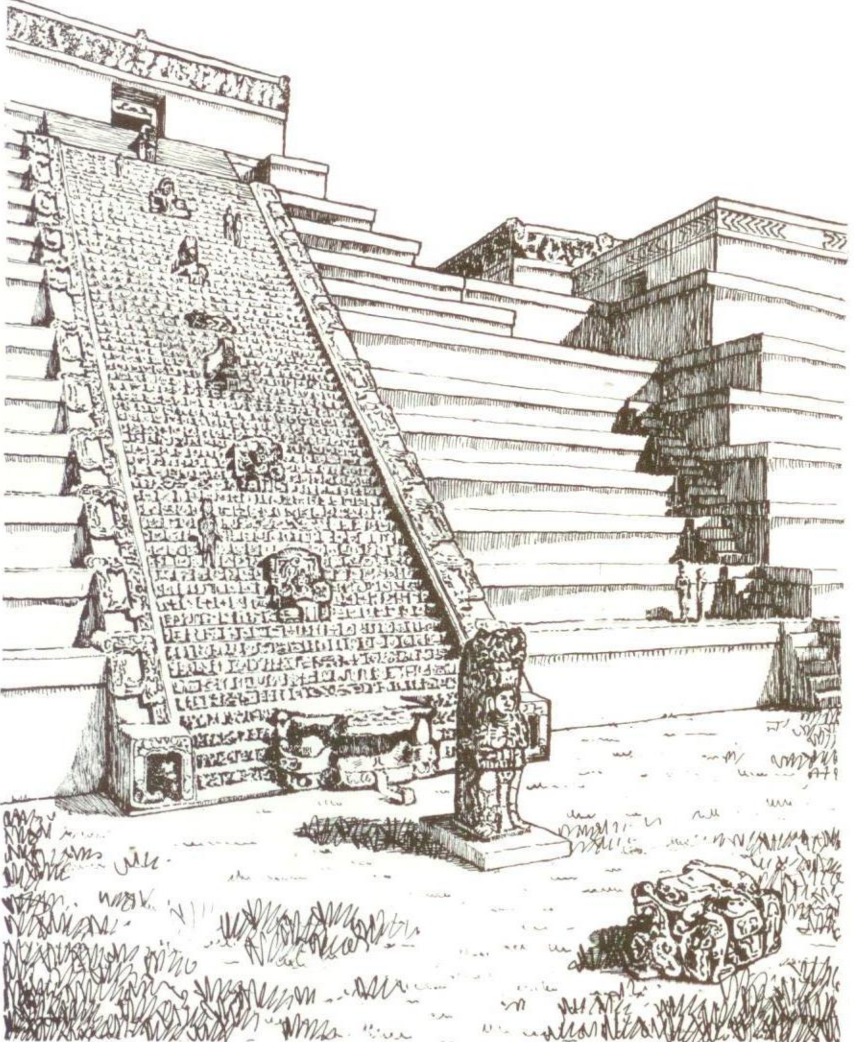


FIG. 95

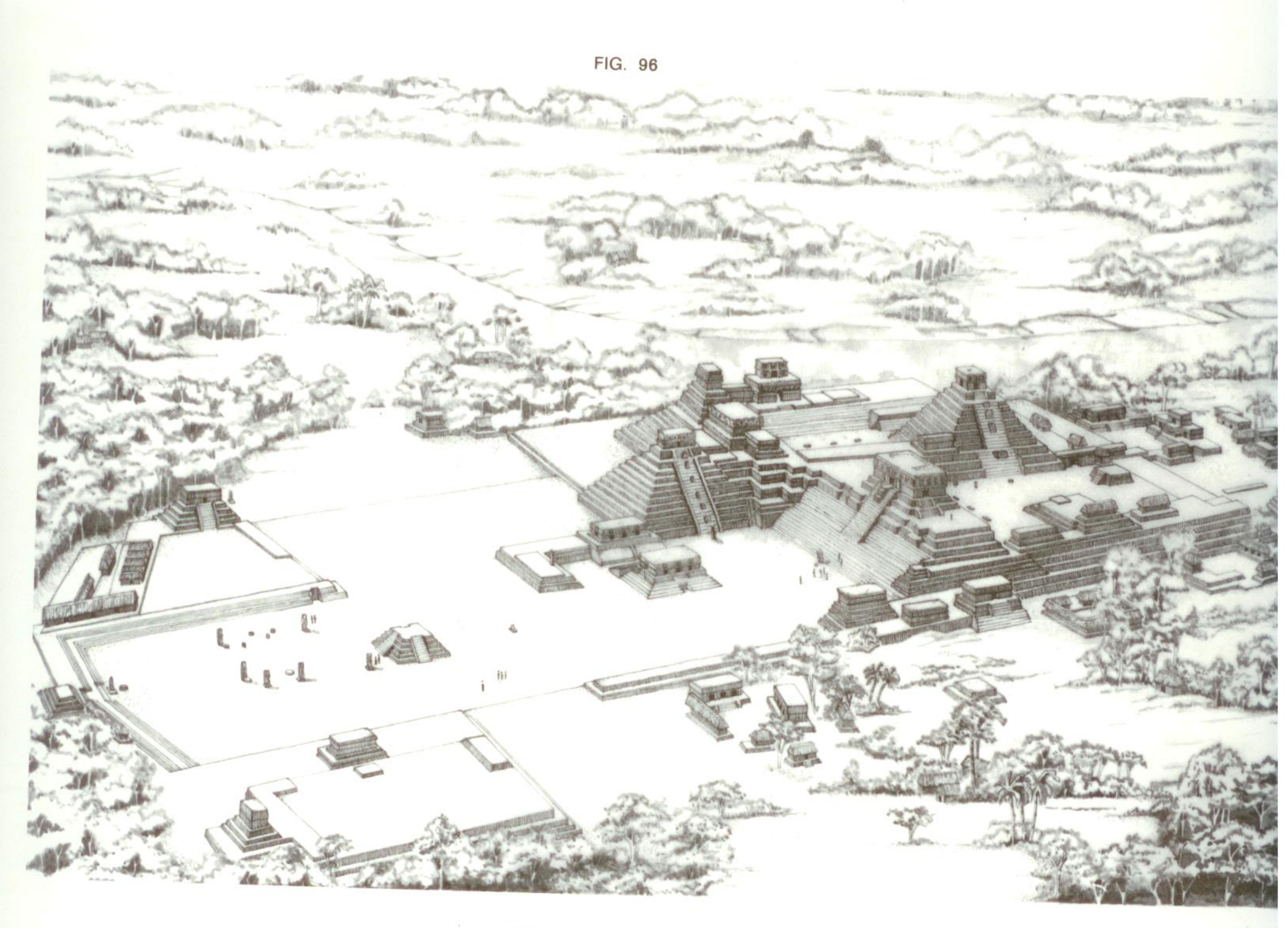
FIG. 94. Eje solar de Copán, Honduras: la línea visual que une las "estelas 10 y 12" —colocadas ambas en puntos muy distantes entre los cerros que rodean la ciudad— marca la puesta del sol el 12 de abril, fecha considerada propicia para iniciar la siembra dentro del calendario ritual y agrícola (dibujo de José Luis Hernández Orozco, según Morley). **FIG. 95.** "Escalera Jeroglífica" de Copán (706-756 d.c.), caso único en la arquitectura maya, con los peraltes de sus escalones cubiertos con glifos, sus anchas alfardas ricamente decoradas y sus grandes esculturas de bulto que resaltan al centro de la escalera; nótense el enorme mascarón y la pareja estela-altar que rematan este mismo eje central en la parte inferior; los cuerpos escalonados que componen el basamento son verticales y subrayados sólo por una sencilla cornisa. Arriba se ve el "templo 26" y, hacia el fondo a la derecha, sobresale uno de los ángulos posteriores del "templo 22", cuya fachada principal mira hacia otra plaza (véase la pág. 84). A diferencia de otras ciudades mayas del área central, Copán no parece haber desarrollado elementos arquitectónicos de tipo "crestería", como veremos en Tikal, Palenque y otras, sino techos verticales, ya fueran lisos o con una ornamentación a base de molduras y esculturas de piedra (dibujo de Luis Salvador Mancera Almanza, según Tatiana Proskouriakoff).

últimos no han podido aún ser descifrados, lo referente a fechas y cálculos astronómicos, en su mayoría, ha logrado interpretarse. Y gracias a la feliz costumbre, reinante en todo el ámbito cultural maya, de registrar en sus monumentos y objetos de culto las fechas de erección de éstos así como datos de tipo cronológico y astronómico, contamos con una profusión de fechas de una exactitud casi absoluta.[10] Copán, con su famosa *Escalera Jeroglífica,* cuyos escalones están íntegramente cubiertos de glifos labrados (cerca de 2 500) registra la inscripción más larga conocida hasta la fecha en el territorio maya (fig. 95).

FIG. 96. Panorámica aérea del centro de Copán, vista desde el noroeste. A la izquierda se ve el extremo de la "Gran Plaza", cerrado por una inmensa tribuna y enmarcado por hileras de estelas y altares, monolitos generalmente asociados por parejas; hacia la parte oriente de la plaza está el juego de pelota cuyo volumen se integra con el basamento del templo 26 y la Escalera Jeroglífica, para quebrarse luego en el extremo sur y formar una inmensa escalinata conocida como "La Acrópolis", y encima de la cual se halla el "templo 11"; la fachada posterior de este templo 11 (véase la pág. 82) remata en la "Tribuna de los Espectadores" que mira hacia la Plaza Oeste (que advertimos aquí hacia la derecha); atrás de estas masas, hacia el río, se encuentra una tercera plaza —la Plaza Este, la más pequeña de las tres— de la cual hablaremos en las páginas 83 y 84 (dibujo de Gil López Corella, según Tatiana Proskouriakoff).

10. A tal grado que algunos mayistas han logrado determinar ¡hasta el día en que fueron consagrados ciertos monumentos mayas!

FIG. 96





a



b

FIG. 97

En muchas ciudades mayas, se erigieron, a intervalos regulares, una serie de estelas y altares labrados en piedra caliza y cubiertos casi siempre con esculturas e inscripciones en alto o bajorrelieve; esos monolitos hacían las veces de monumentos conmemorativos, de *marcadores de tiempo*, a la vez que subrayaban los ejes de los templos y de las plazas (fig. 97 y lám. IX). Las estelas de Copán que junto con las de Quiriguá[11] se cuentan entre las más famosas (pág. 122), ostentan en su cara principal un personaje en altorrelieve, ricamente ataviado —"autoglorificación del *halach-uinic*" o sacerdote y caudillo todopoderoso, como comenta Paul Westheim[12]— mientras que las caras laterales y posteriores del monolito están cubiertas de una sucesión de glifos cuya datación se refiere a una fecha retrospectiva o *glifo introductor*, que sirve de punto de partida.[13] Estas fechas nos muestran cómo es que Copán alcanzó su máximo esplendor artístico y cultural durante el siglo VIII de nuestra era. La *estela A* (fig. 97), una de las más hermosas, data del año 732; representa a un joven *halach-uinic* que sostiene el bastón ceremonial —una serpiente bicéfala, conforme a la usanza maya— y lleva un complejo tocado en donde aparecen, a manera de *gnomos* o duendecillos juguetones, unos pequeños dioses del panteón maya. El *templo 26*, que remata la monumental *Escalera Jeroglífica* (fig. 95), se inauguró en 756; formaba

FIG. 97. Monolitos esculpidos de Copán. **a.** "Estela A" (732 d.c.); nótense las características hileras de glifos que cubren el costado en un relieve poco pronunciado, mientras que la figura del joven sacerdote representado en la cara principal del monumento, se desprende casi de bulto hacia el frente. Un mascarón grotesco adorna la parte superior del tocado, y unas mascarillas resaltan a la altura de la cintura; el cuerpo desaparece casi totalmente bajo la profusión y la riqueza de los adornos que marcan el rango de este personaje. **b.** "Altar D" (757 d.c.), que representa un mascarón de animal fantástico (dibujos de Paul Gendrop, según Frederick Catherwood).

11. Quiriguá, que pertenece también al área del río Motagua (véase el mapa, pág. 163), es un centro de tardío desarrollo y, al parecer, un epígono de Copán. **12.** Paul Westheim. «Arte antiguo de México», pág. 308. **13.** Todas las fechas mayas de la llamada "cuenta larga" tienen su punto de partida en una fecha mítica situada hacia 3113 a.c.



FIG. 98. Fragmento de una de las esculturas en piedra caliza que decoraban la parte superior de la fachada del "templo 26" en Copán (756 d.c.). Probable representación del joven dios del maíz, y una de las más refinadas muestras del arte escultórico de Copán; C.B.W. (dibujo de Paul Gendrop).

14. El año tropical maya era en Copán de 365.2420 días, mientras que el año tropical gregoriano corregido es de 365.2423 días.



FIG. 98

parte de la decoración de su fachada, el sereno rostro del joven dios del maíz que simboliza, como ninguno, el ideal de la belleza maya a la vez que encarna el cereal divinizado, base del sustento de estos pueblos (fig. 98). El *templo 11*, terminado en el año 762, conmemora una importante aportación con respecto a la medición de los eclipses. Y el *templo* 22 (pág. 84), dedicado al planeta Venus, se erigió en 771.

Más que en ninguna otra ciudad maya, los monumentos de Copán nos dan una de las claves del pensamiento maya: la medición del tiempo, que rige su vida; pues por encima de las necesidades meramente prácticas de determinar las fechas propicias para el cultivo del maíz, sentimos la existencia de una preocupación mucho más honda; pero esa preocupación no es de carácter científico, en el sentido en que entendemos actualmente la astronomía, sino que obedece a un afán desesperado por penetrar en el secreto obrar de los astros, o sea, de los dioses.

Resulta verdaderamente patético observar de qué manera aquellos hombres, aislados en lo profundo de su selva y carentes de los instrumentos de medición más elementales, dedicaron generaciones de sacerdotes-astrónomos para tratar de arrancar pacientemente este secreto. Y si, en nuestra civilización occidental, con todos los adelantos científicos de que disponemos, usamos todavía un calendario gregoriano que, aunque corregido, presenta tres diezmilésimas de día de retraso con respecto al año solar, ellos, a base de gráficas simples, alcanzaron un ligero adelanto de dos diezmilésimas de día, con lo que nos superaron ampliamente en su época.[14] Quizá contribuyan estas hondas preocupaciones en hacer más fascinantes las enigmáticas sonrisas de sus estatuas.

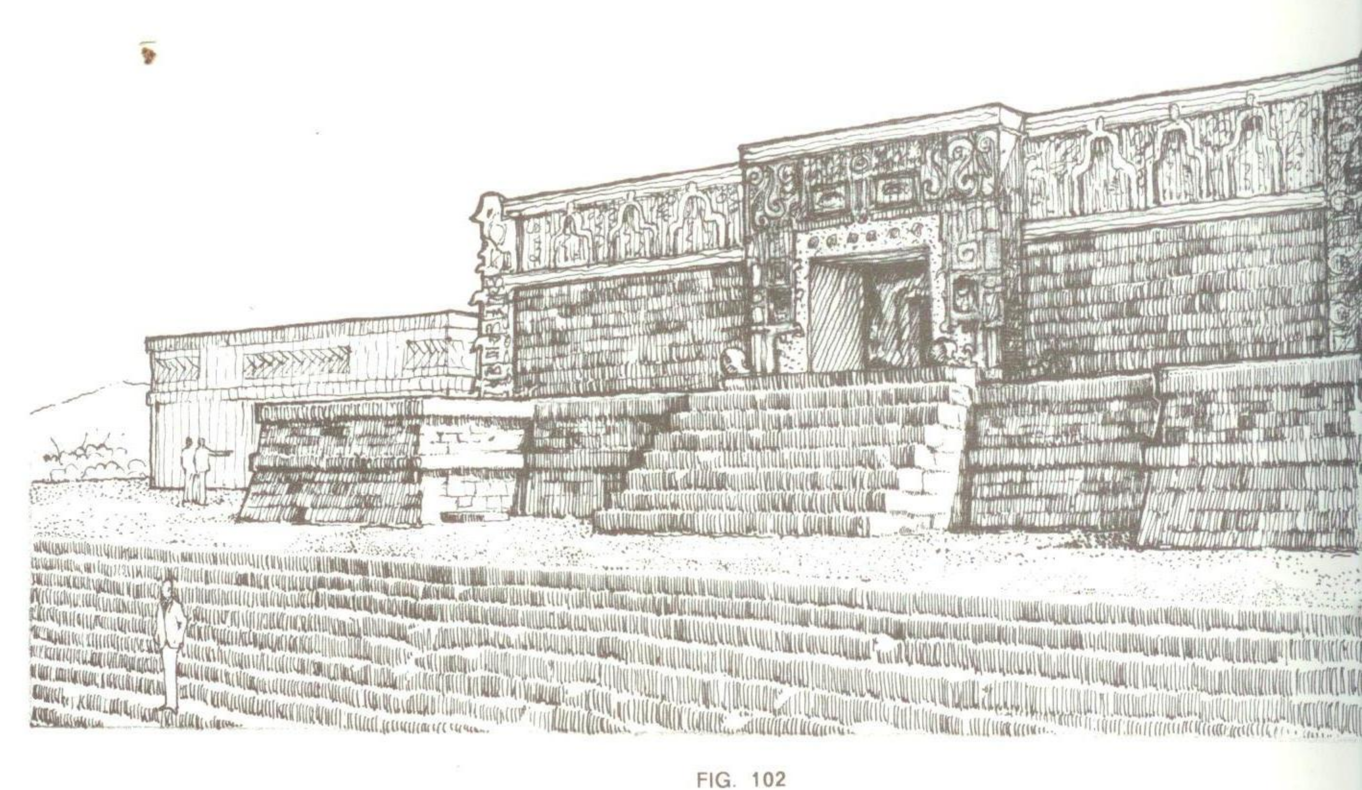


FIG. 102

Como observa Ignacio Marquina[15] este elemento decorativo, junto con las fauces serpentinas de la puerta y el entablamento vertical (véanse las páginas 78 y 86), no parecen haber sido usuales en otras ciudades mayas del área central, cuyos templos suelen tener más bien techos inclinados, que una alta *crestería*[16] corona generalmente. Resulta, pues, muy probable que haya que buscarse en Copán unos de los factores que influyeron en el desarrollo de los estilos *Río Bec*, *Chenes* y *Puuc* de Yucatán.[17]

Mencionemos, entre otros aspectos interesantes del templo 22, un tipo de ventana angosta —elemento raro en la arquitectura prehispánica[18]— así como la rica decoración esculpida que enmarca el pórtico interior, y en la cual vemos un vigoroso *atlante* que, apoyado sobre una enorme calavera, sostiene a su vez una serie de elementos ondulantes entre cuyos entrelaces van surgiendo duendecillos mayas, todo ello tratado con composición y relieve particularmente barrocos (fig. 103).

Se percibe en Copán un trazo urbano que ordena los espacios de una manera muy flexible —"con mayor dinamismo que en Monte Albán", comenta Flores Guerrero[19]— y que se vale de sutiles recursos para hacer sentir las principales líneas de la composición (véase la pág. 79). Pero, por encima de todo esto, y como logra sentirse en pocos sitios prehispánicos —Palenque y Monte Albán contarían entre estos lugares privilegiados— se respira en Copán una intensidad espiritual poco común; ésta es sin duda una ciudad donde flotó el espíritu en su expresión más elevada.

FIG. 103

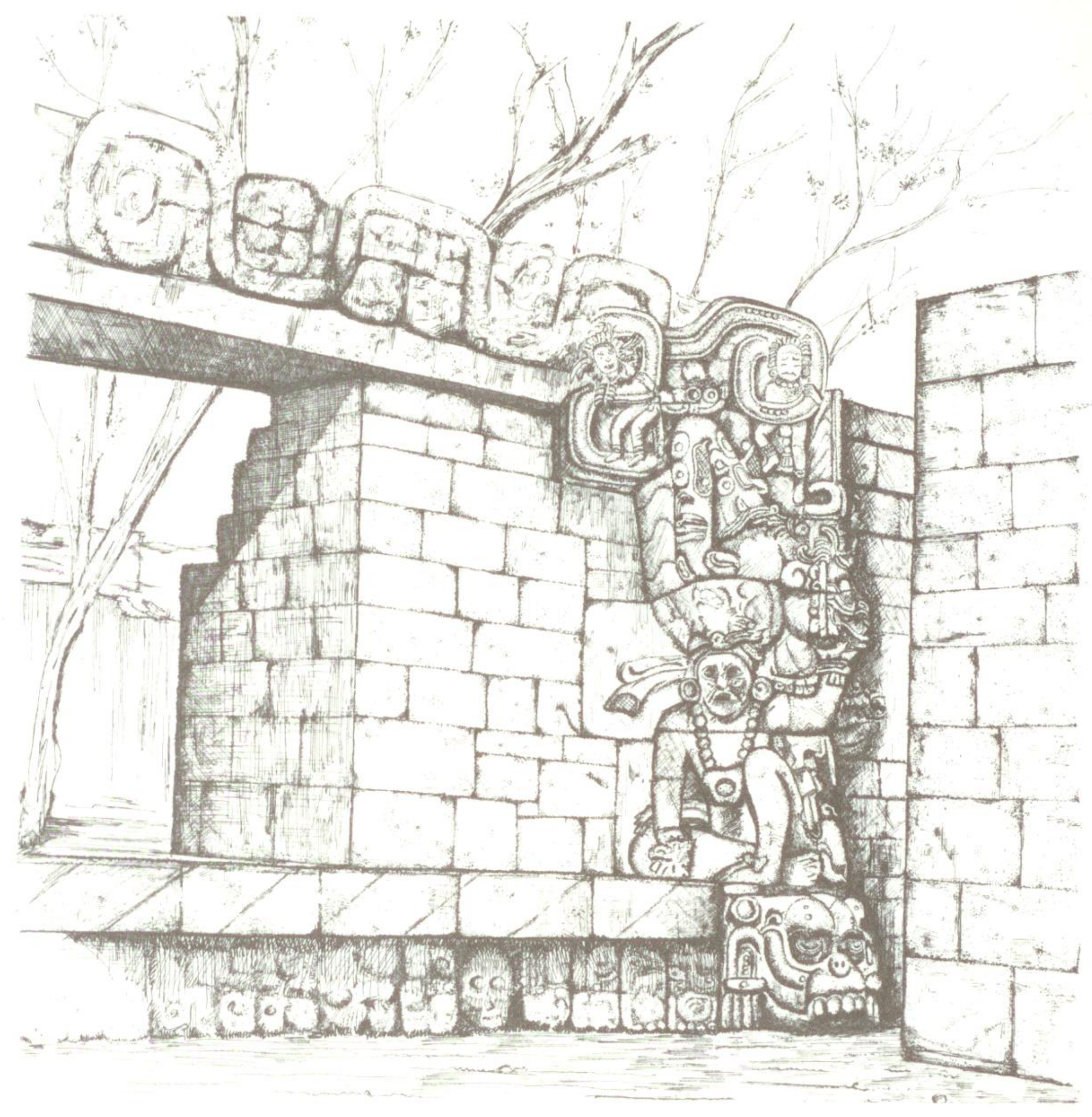


FIG. 102. El templo 22 de Copán (771 d.c.), cuya escalera de acceso se une con la de los Jaguares (pág. 83) y mira hacia la Plaza Este. Nótese la silueta rectilínea y alargada de la fachada, los mascarones que adornan los ángulos, y la entrada en forma de enormes fauces serpentinas, con su lengua bífida cuyas puntas se levantan y se desprenden en volumen a ambos lados de la puerta; además, la presencia de los dos elementos que sobresalen del basamento principal y avanzan hacia el frente, contribuye a dar mayor monumentalidad a este templo (dibujo de Pedro Dozal, según foto, y basado en una reconstrucción de Tatiana Proskouriakoff). **FIG. 103.** Fragmento del marco esculpido que adorna el muro central del templo 22 y enmarca la puerta que comunica con el cuarto del fondo; se encontraba en una semipenumbra en la época de su esplendor, ya que el cuarto de entrada estaba techado con una bóveda que corría a todo lo largo. Este hermoso pórtico labrado representa un caso único en la arquitectura maya, a la vez que una de las cumbres del arte escultórico de Copán (dibujo de Alma Deloy Garnica).

15. Ignacio Marquina, «Arquitectura Prehispánica», pág. 599. **16.** Véanse las págs. 92, 94, 95, 100, 104, 108 y 109. **17.** Véase las págs. 176 a 186. **18.** Aparece también en algunos edificios mayas clásicos de Quiriguá, Tikal, Palenque (pág. 106), Comalcalco, Dzibilchaltún (pág. 174), así como en edificios postclásicos de Tulum y de la costa oriental de Yucatán (véase Ignacio Marquina, obra citada, págs. 816 a 829). **19.** Raúl Flores Guerrero, «Arte mexicano, época prehispánica», pág. 216.

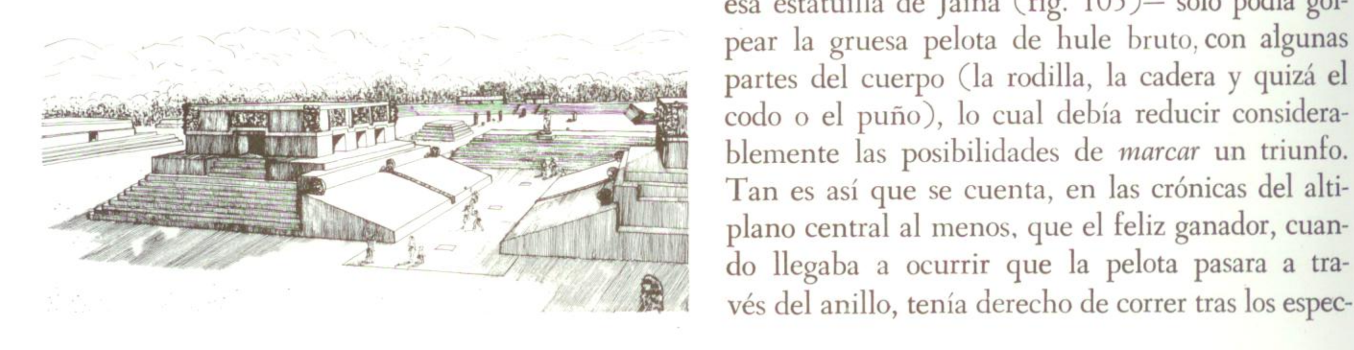
JUEGO DE PELOTA

a

FIG. 104

b

FIG. 104. El juego de pelota de Copán. **a.** Detalle de una de las cabezas de guacamaya labradas en piedra y empotradas como "marcadores" en los puntos extremos y al centro de la cancha; según Ignacio Marquina. **b.** Uno de los dos templos que bordean la cancha, con su fachada semiderruida dejando ver, al centro, la bóveda interior, recortada en forma escalonada y expresada con mucha sinceridad constructiva. Nótese la silueta rectangular de la fachada, que tiene por único adorno una sencilla moldura que se quiebra encima de las puertas. **c.** Reconstrucción del juego de pelota: sobresaliendo del piso enlosado, se advierten tres placas de piedra en relieve que, al igual que las seis cabezas de guacamaya, señalan los puntos extremos y centrales; la franja que corre sobre la banqueta al centro, lleva esculpida la fecha de inauguración de la cancha: el año 775 d.c.; hay una estela empotrada en el eje longitudinal de la cancha y, al fondo, se ve el extremo norte de la gran plaza, con su tribuna y sus parejas de estelas y altares (dibujos de Luis Salvador Mancera Almanza, Pedro Dozal y José Luis Domínguez Zaldívar, según Tatiana Proskouriakoff).



Ya hemos visto cómo el juego de pelota, en sus diversas modalidades, era muy común en Mesoamérica;[20] por ejemplo, en Teotihuacán (pág. 63). Pero aquél centro no parecía contar con una cancha especial, como la vamos a ver de ahora en adelante. En Copán, en cambio, al igual que en numerosos centros ceremoniales mayas, encontramos la clásica cancha en forma de I (fig. 104) que, si bien varía en sus dimensiones y proporciones, es tan característica de muchas ciudades mesoamericanas.[21] Básicamente, el juego de pelota (fig. 105) consta de un patio central que constituye la cancha principal, a ambos lados de la cual se hallan dos banquetas más o menos anchas, que suelen tener una cierta pendiente y que rematan en un muro vertical donde se encuentran los marcadores: unas cabezas de guacamaya, como es el caso de Copán (fig. 104), o más comúnmente grandes anillos de piedra, como en Xochicalco (pág. 157). Tanto los costados de la cancha central como los extremos de los patios cabezales —destinados al acceso y tal vez al descanso de los jugadores— rematan en unas plataformas elevadas cuya función es alojar templos y servir de tribunas para los espectadores, con su acceso mediante escalinatas exteriores (fig. 104).

Mientras que en Teotihuacán usaban los jugadores un palo para golpear la pelota (pág. 63), y además de esto, en algunas regiones de las costas del Occidente, una verdadera armadura para protegerse contra los impactos de ésta (pág. 23), vemos aquí cómo el jugador —lo tenemos magistralmente retratado en este hermoso altar de Chinkultic y en esa estatuilla de Jaina (fig. 105)— sólo podía golpear la gruesa pelota de hule bruto, con algunas partes del cuerpo (la rodilla, la cadera y quizá el codo o el puño), lo cual debía reducir considerablemente las posibilidades de *marcar* un triunfo. Tan es así que se cuenta, en las crónicas del altiplano central al menos, que el feliz ganador, cuando llegaba a ocurrir que la pelota pasara a través del anillo, tenía derecho de correr tras los espec-

tadores y despojar de sus ricas vestimentas y joyas a cuantos alcanzara: ¡podemos imaginar la desbandada provocada por semejante persecución!

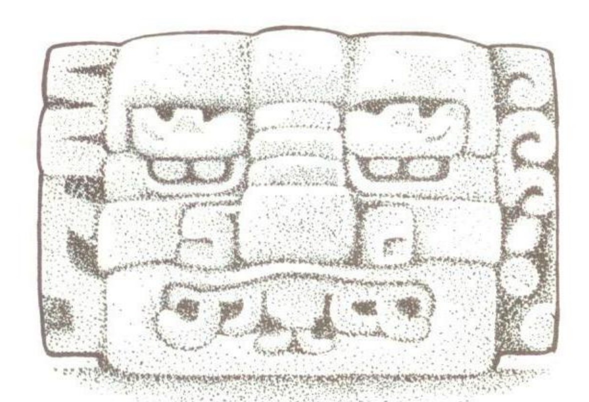
Pero aparte de este aspecto de competencia meramente deportiva, que debía constituir un espectáculo muy concurrido, dada la cantidad de canchas con que cuentan unas ciudades,[22] el juego de pelota parece haber revestido también, con motivo de algunas ceremonias, un carácter marcadamente religioso, principalmente como símbolo de la lucha entre las fuerzas de la luz y de las tinieblas. Y de tal trascendencia han de haber sido ciertos partidos que, en algunos bajorrelieves alusivos al juego de pelota, aparece un jugador decapitado (véanse las págs. 147, 155 y 193); algunos autores opinan que se trata del perdedor, otros del ganador; y esta última hipótesis, por descabellada que parezca, bien podría resultar acertada, si tomamos en cuenta el significado que para los indígenas tenía la muerte.[23]



FIG. 105. Concepto del juego de pelota. **a.** Disco de Chinkultic, Chiapas, que parece haber sido un "marcador"; lleva en la franja exterior la fecha de erección (590 d.c.) y al centro la representación de un jugador, expresado con una economía de formas poco común en el arte maya. Nótense los característicos elementos de protección tales como el grueso cinturón y la piel de animal que cubre las caderas y cuelga hasta el piso; asimismo, vemos debidamente cubiertos el antebrazo y parte de la pierna, incluyendo la rodilla. **b.** Estatuilla en barro de la isla de Jaina, Campeche, verdadera "instantánea" en que sorprendemos al noble jugador en plena acción, tirándose al suelo sobre una rodilla y deteniendo la pelota con el brazo, sin que por ello pierda su dignidad. **c.** Según Jorge R. Acosta y Hugo Moedano Koer, esquema que muestra, tanto en planta como en corte, los principales elementos de que suelen componerse, en Mesoamérica en general, las canchas destinadas al juego de pelota; la planta en forma de "I" es una de sus características más frecuentes; los muros, taludes y banquetas que integran los costados de la cancha varían mucho de un lugar a otro, y los anillos se encuentran a menudo sustituidos por marcadores: **1.** "Cancha" propiamente dicha, con su patio central y sus patios cabezales. **2.** Banqueta. **3.** Gran talud. **4.** Anillo. **5.** Paramento. **6.** Zona superior. **7.** Templo sobre la zona superior. **8.** Zona exterior con escaleras o cuerpos en talud. **9.** Altar o marcador de piso. **10.** Nicho en el tope cabezal. **11.** Tope cabezal. **12.** Templo sobre el tope cabezal (dibujos de Paul Gendrop e Irma Carballo R.)

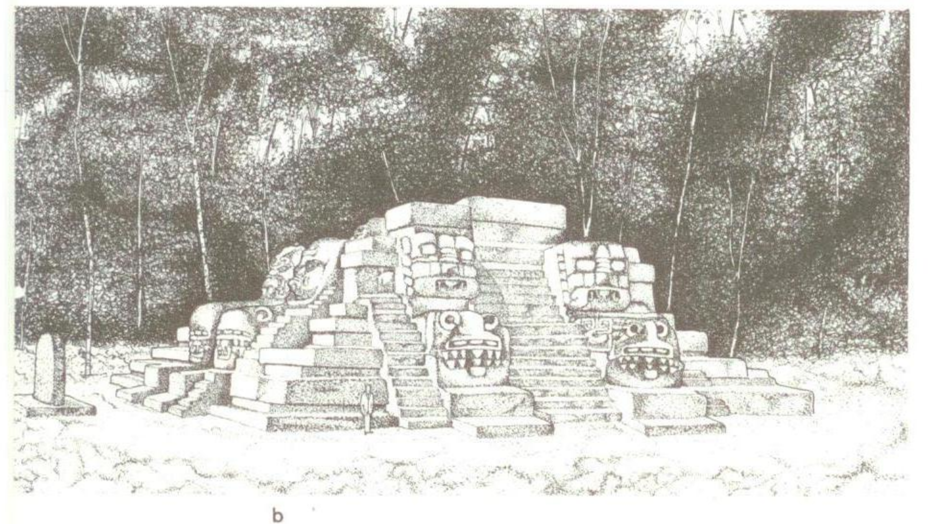
20. Es un elemento cultural típicamente mesoamericano cuyos principios se remontan cuando menos hasta principios del preclásico medio (1300 a.c.) **21.** Los vemos en Nayarit (pág. 19), Cuicuilco (pág. 37), Puebla (pág. 74), Tikal (pág. 94), Monte Albán (pág. 125), El Tajín (pág. 155), Xochicalco (pág. 157), Tula (pág. 165), Chichén Itzá (pág. 192), Izapa (pág. 200), Toluquilla y Las Ranas (pág. 212), Snaketown (pág. 213) y Yagul (pág. 219). **22.** Tikal, por ejemplo (véase el plano, pág. 92). **23.** Recordemos que el morir sacrificado era un designio divino que se aceptaba sin reticencias y se consideraba como un honor (ver pág. 246).

UAXACTÚN

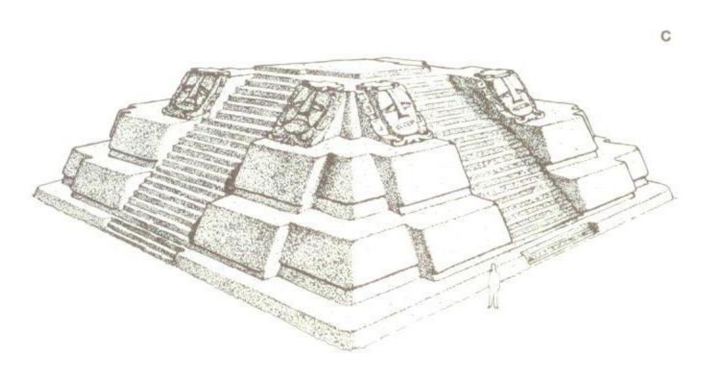


a FIG. 106

En las mesetas bajas y tórridas del Petén guatemalteco (véase el mapa, pág. 163), se hallan algunos de los centros más antiguos de la civilización maya, como lo son Tikal y Uaxactún. Esta última ciudad, a pesar de ser de medianas dimensiones, resulta importante por más de un aspecto. Cuenta, ante todo, con una de las primeras construcciones en mampostería que se conocen en el ámbito maya, la pirámide *E-VII-sub* (fig. 106), que ha conservado su recubrimiento y sus mascarones de estuco gracias al hecho de que se hallaba sepultada bajo un edificio de época posterior. Esta pirámide *E-VII-sub*, que parece remontarse hasta poco antes de nuestra era, presenta características mayas arcaicas, como son sus pequeñas escaleras gemelas adosadas a los taludes del basamento piramidal, y sus grandes mascarones, algunos de los cuales muestran un sello olmecoide bastante marcado (figura 106-*a*).



b



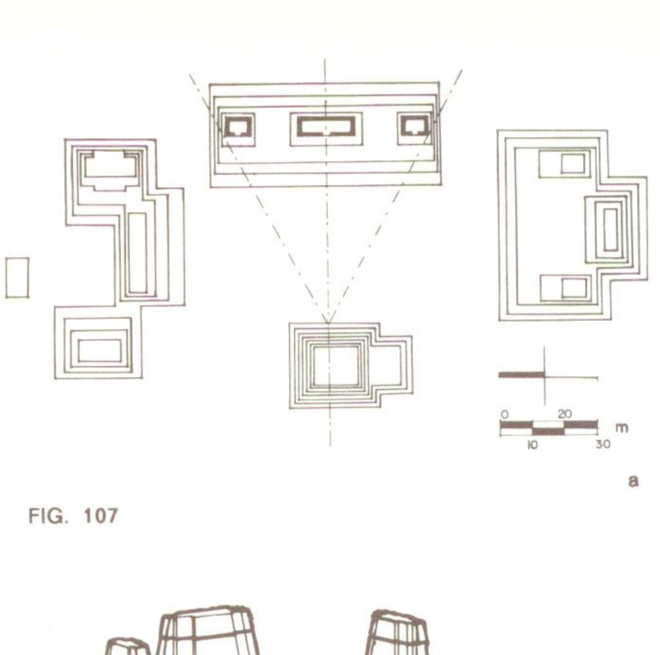
c

FIG. 106. Detalle de uno de los mascarones de estuco que adornan la "pirámide E-VII-sub" de Uaxactún, Guatemala, una de las más antiguas construcciones conocidas en el área maya; se observan todavía rasgos olmecoides bastante marcados; según Miguel Covarrubias. **b.** La pirámide E-VII-sub, con sus grandes mascarones de estuco que bordean cada una de las cuatro escalinatas. Nótense los ángulos redondeados, las gruesas molduras salientes y la plataforma que, a dos niveles distintos, sostenía el primitivo templo de troncos y palma. Nótese, además, que esta costumbre de colocar el piso del santuario a dos niveles distintos perdura en esta zona hasta finales del periodo clásico. **c.** La "pirámide de los mascarones" en Acancéh, Yucatán, que muestra la difusión, hasta zonas muy distantes, del arte que se gestó en el Petén guatemalteco desde finales del periodo preclásico y principios del clásico (dibujos de José Luis Chacón y Rafael Costábile H.) **FIG. 107. a.** Planta esquemática del "grupo E" en Uaxactún, considerado como un observatorio astronómico, pues el punto de donde salen las visuales es un indicador de solsticios y equinoccios (dibujo de Irma Carballo R., según Ignacio Marquina). **b, c** y **d.** Tres etapas de edificación (la primera, sexta y octava) del "grupo A-V" de Uaxactún, según Tatiana Proskouriakoff. Vemos cómo, a través del tiempo, los elementos que constituían este pequeño y equilibrado conjunto triple van siendo incorporados en nuevas construcciones hasta dar un conglomerado muy compacto —un tanto confuso— y aparecen nuevos elementos tales como: cornisas corridas en vez de cresterías rematando la parte superior de las fachadas, construcciones escalonadas en dos o tres pisos, mayor amplitud de los espacios interiores gracias a una mayor ligereza constructiva, cortes más pronunciados en los paños de los basamentos, en lugar de las grandes molduras salientes y de los ángulos remetidos y redondeados de las primeras épocas, etc. Tal parece que la ciudad de Uaxactún, quizá menos sujeta a convenciones artísticas de carácter oficial que su poderosa vecina Tikal muestra mayor dinamismo en la evolución de sus elementos artísticos (dibujo de Carlos Sandoval Torres).

24. Es probable que la existencia de arcos mayas sea también anterior en Tikal, donde las últimas exploraciones han llevado a descubrir tumbas abovedadas que remontan al siglo III o IV d.c. (Véase William R. Coe, «Expedition», vol. 8, núm. 1, págs. 15 y 16); **25.** Empieza a usarse el arco maya hacia 435 d.c. en Copán; en Oxkintoc, Yucatán, hacia 475 d.c.; en Tulum, Quintana Roo, hacia 564, y en el valle del Usumacinta hacia el siglo VI d.c.; hacia finales del siglo X, se halla difundido en toda la zona maya, a la que nunca rebasó, según Morley (obra citada, pág. 381).

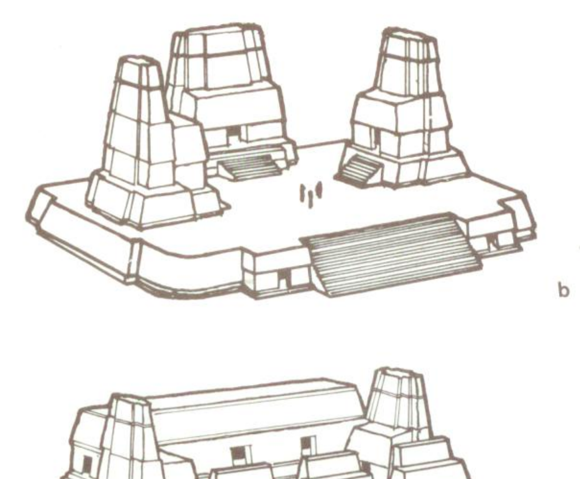
Por otra parte, Uaxactún parece haber contribuido de manera decisiva a la creación de algunos elementos que llegaron a ser básicos en la cultura maya. En materia de astronomía, por ejemplo, si bien se vería superada posteriormente por ciudades como Copán y otras, cuenta con el primer *observatorio astronómico* de un tipo usual en la región maya, y que consiste en fijar con toda precisión las posiciones extremas del sol en los equinoccios y solsticios, mediante referencias visuales que, a partir de un punto único de observación, pasan por las esquinas y por el centro de unos edificios emplazados para el efecto (fig. 107). Junto con Tikal, cuya estela 29 se remonta a 292 D. C., Uaxactún posee una de las estelas más antiguas, fechada en 328 de nuestra era. Y compite igualmente en materia de arquitectura con su vecina Tikal,[24] creando el techado en forma de bóveda de piedras saledizas —el característico *arco maya* de que hablaremos más adelante (véase la pág. 96)— que apareció ahí desde principios del siglo IV D. C. y que se difundió poco a poco en toda el área maya,[25] al grado de construir un elemento arquitectónico, específica y exclusivamente maya.

En la región del Petén guatemalteco, incluyendo algunas ciudades del valle del Usumacinta, tal como Piedras Negras (véase pág. 101), se generalizó la costumbre de edificar conjuntos de templos y palacios sobre grandes basamentos artificiales de paredes ligeramente inclinadas y de esquinas redondeadas, con una serie de entrantes y salientes muy características, como lo vemos, por ejemplo, en la fig. 107, donde además podemos apreciar algunas de las fases de superposiciones que, a través de los siglos, han ido modificando por completo el aspecto del conjunto. Y si lamentamos que la necesidad de un mayor aprovechamiento del terreno haya llevado a los arquitectos de Uaxactún a transformar poco a poco lo que era inicialmente un ligero y armonioso conjunto de templos en una maraña de habitaciones, notamos en la evolución de las plataformas y de los edificios de esta pequeña ciudad menos rigidez que en la poderosa Tikal.



a

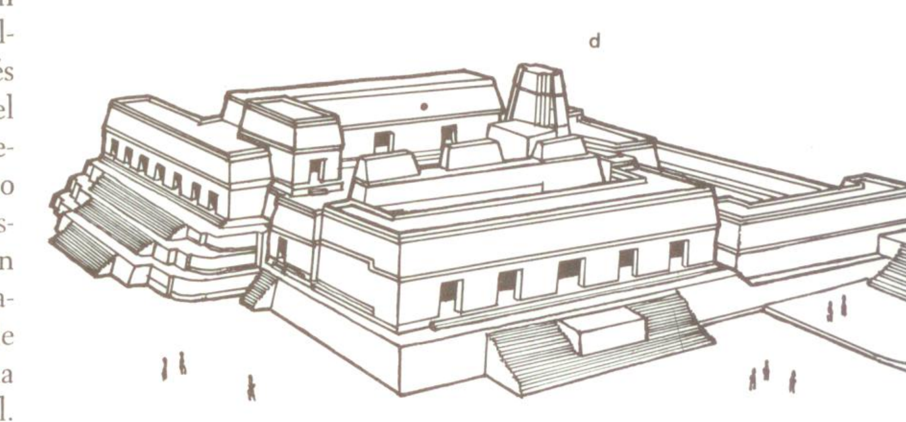
FIG. 107

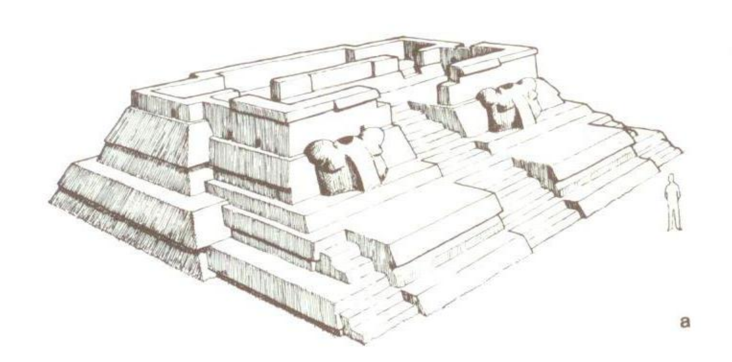


b

c

d

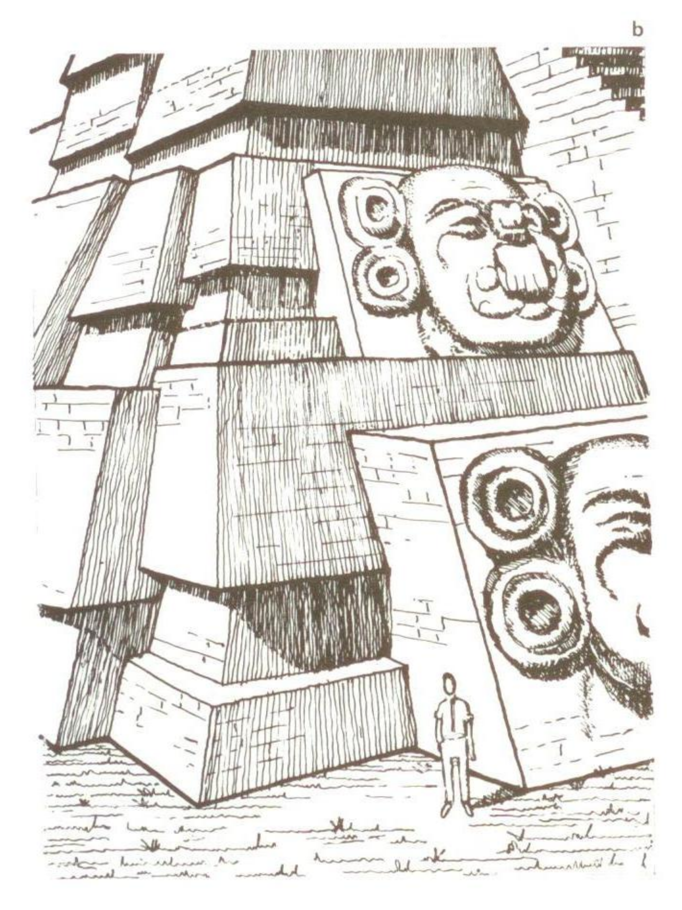




a

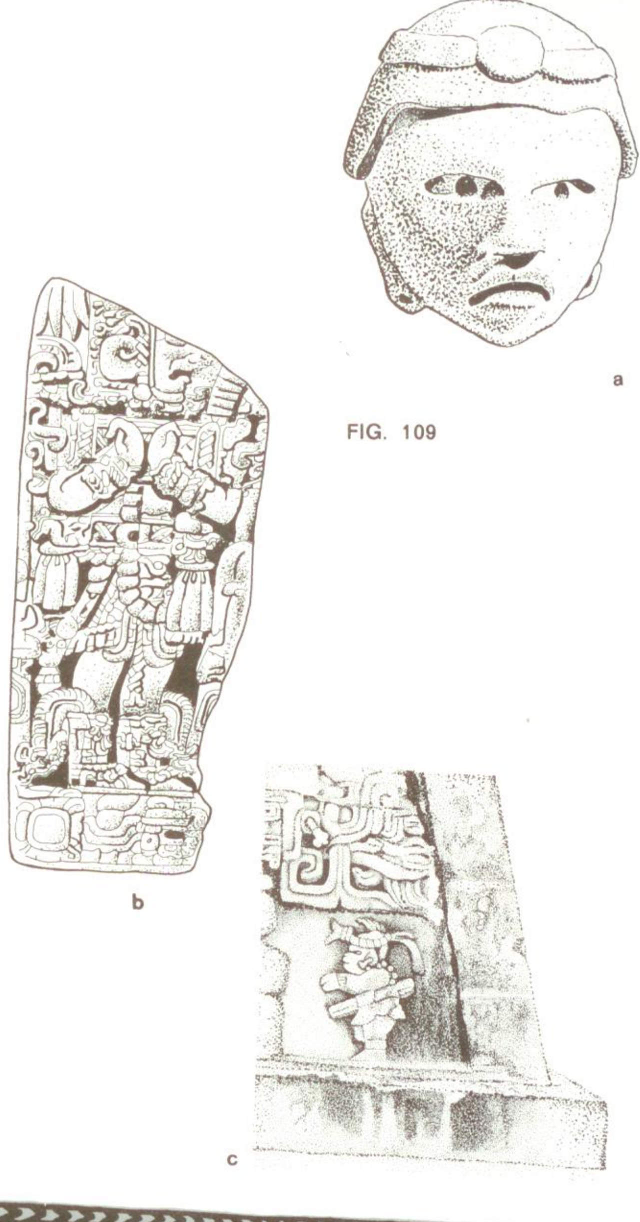
FIG. 108

b



Situada a unos 15 kilómetros al suroeste de Uaxactún (véase el mapa, pág. 163) se encuentra la ciudad de Tikal que no sólo fue la población maya más extendida en la época clásica, sino una de las más antiguas. Tikal, en efecto, se pobló desde el siglo VII A. C., por lo menos. Y, hacia 300 A. C., periodo a que corresponden estas estatuillas de barro, de un estilo ya bastante maduro (figura 109), levantó sus primeras construcciones de mampostería, con piedra tallada y enjarre a base de cal, como vemos en el *edificio* 5 *D-sub. 1-1º* (fig. 108), el más antiguo hallado en Tikal hasta la fecha, similar en algunos aspectos a la *pirámide E-VII-sub*, de Uaxactún. Hacia 50 A. C., la *Acrópolis Norte* (pág. 93) se hallaba ya en pleno proceso de rellenos y ampliación,[26] y aparecía el elemento arquitectónico conocido como *apron molding*[27] o *moldura saliente*, elemento que estaba destinado a difundirse en la época clásica hasta llegar a ser, en una gran parte del territorio maya, tan inseparable de toda construcción religiosa como lo era en Teotihuacán el tablero sobre talud. *El templo 22-sub*, uno de los primeros y más prominentes en la *Acrópolis Norte* de Tikal hacia finales del periodo clásico temprano, entre 250 y 550 D. C., ostenta estas molduras en sus cuatro costados, con unos grandes mascarones de estuco a ambos lados de la escalinata (fig. 108). Y junto con éstos aparece otro elemento igualmente clásico en la arquitectura religiosa maya: la famosa *crestería* con que remata comúnmente el techo del templo, duplicando casi la altura de éste y haciendo que destaque en medio de otras construcciones (pág. 93 y sig.). Así como, en nuestras iglesias, la torre del campanario, tiene también la función de atraer y guiar desde lejos a los fieles, podemos imaginar a los mayas, al alto personaje, por ejemplo, llevado en andas por sus servidores (fig. 109), desplazándose por las veredas y los *sacbé-oob*[28] que surcaban la selva y descubrien-

do de pronto, a través de un claro, las blancas y orgullosas crestas de los templos, símbolo del centro ceremonial hacia donde se dirigían para asistir, en grandes multitudes a las ceremonias religiosas, al tradicional juego de pelota o al siempre concurrido *tianguis* o mercado indígena donde podían intercambiar los productos más diversos. Fue en Tikal, como en ninguna otra ciudad maya, donde las pirámides se hicieron cada vez más altas: era sin duda una sensación abrumadora acercarse a esas moles que rebasaban las copas de los más altos árboles, y que parecían desafiar al cielo. Una vista aérea de lo que fue el corazón de Tikal —la *Gran Plaza,* bordeada por los *templos I* y *II* y por las *Acrópolis Central* y *Norte,* con su imponente escalinata y sus hileras de estelas y altares— nos da una idea parcial de lo que pudo ser la grandeza de esta ciudad hacia fines del periodo clásico tardío, o sea hacia el año 850 D. C., aproximadamente (fig. 111).



a

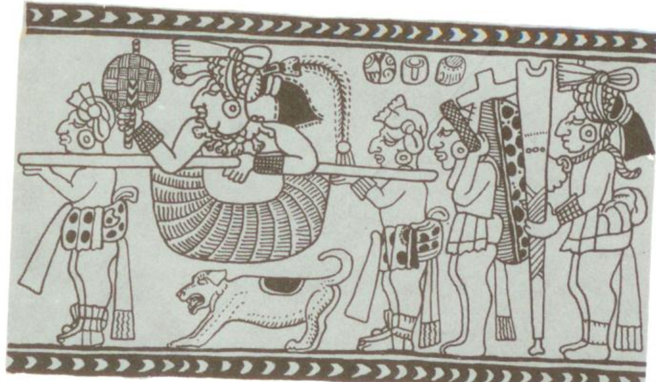
FIG. 109

b

c

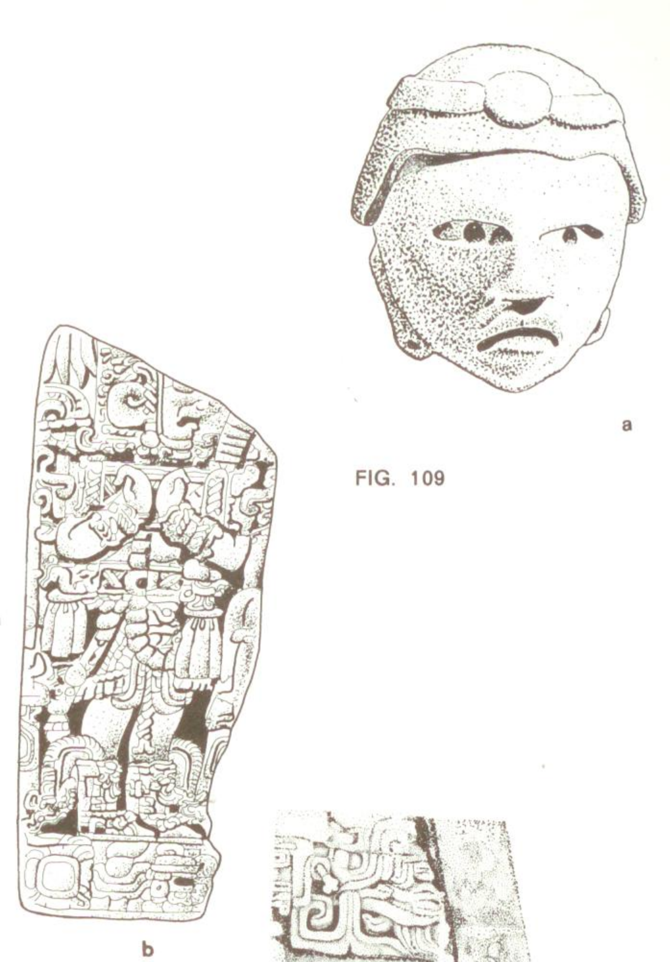
FIG. 108. a. El "edificio 5 D-sub-1-1o.", hasta la fecha el más antiguo hallado en Tikal, y quizá en toda la zona maya. Muestra mucha similitud con la pirámide E-VII-sub de Uaxactún (pág. 88); **b.** Detalle del basamento del "templo 22-sub" de Tikal, que ostenta grandes mascarones de estuco. Nótese el típico juego de volúmenes a base de una combinación de paños entrantes y salientes, ángulos remetidos, etc., periodo clásico temprano (dibujos de Rafael Costábile H.). **FIG. 109. a.** Cabeza de figurilla en barro de Tikal; principios del periodo clásico (300 d.c. aprox.). **b.** "Estela 1" de Tikal (periodo clásico temprano), que ostenta en su cara principal la figura de un sacerdote, representado de perfil, como suele ocurrir en el arte del bajorrelieve maya; la boca del personaje parece mantener *todavía un cierto carácter olmecoide.* **c.** Detalle del ángulo inferior de un friso en la Acrópolis Central de Tikal; destaca, en medio de los vigorosos relieves, la figura de un enano. **d.** Sacerdote llevado en una especie de litera, con escolta. Nótese el toque de realismo que aporta el perro; detalle de un vaso pintado de Ratinlinxul, Guatemala, según Morley (dibujos de Ignacio Cabral, Sergio Puente Aguilar y Paul Gendrop).

d



26. Llegaría a constituir una enorme acrópolis artificial de unos 13 a 18 metros de espesor. **27.** Moldura en delantal, para traducirlo literalmente del inglés; **28.** "Sacbé" (plural "sacbé-oob") es un camino elevado, que salva irregularidades de terreno hasta alcanzar varios metros de alto; hecho de una mezcla de cal y de "sahcab" (piedra caliza típica de Yucatán), oscila según los casos entre 4.5 y 10 metros de ancho.

do de pronto, a través de un claro, las blancas y orgullosas crestas de los templos, símbolo del centro ceremonial hacia donde se dirigían para asistir, en grandes multitudes a las ceremonias religiosas, al tradicional juego de pelota o al siempre concurrido *tianguis* o mercado indígena donde podían intercambiar los productos más diversos. Fue en Tikal, como en ninguna otra ciudad maya, donde las pirámides se hicieron cada vez más altas: era sin duda una sensación abrumadora acercarse a esas moles que rebasaban las copas de los más altos árboles, y que parecían desafiar al cielo. Una vista aérea de lo que fue el corazón de Tikal —la *Gran Plaza,* bordeada por los *templos I* y *II* y por las *Acrópolis Central* y *Norte,* con su imponente escalinata y sus hileras de estelas y altares— nos da una idea parcial de lo que pudo ser la grandeza de esta ciudad hacia fines del periodo clásico tardío, o sea hacia el año 850 D. C., aproximadamente (fig. 111).



a

FIG. 109

b

c

d

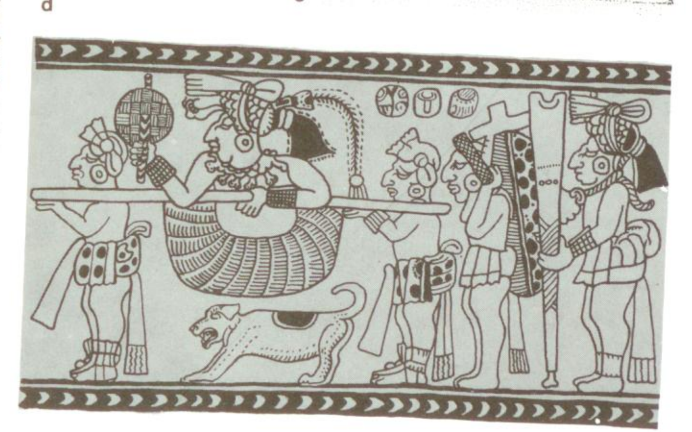


FIG. 108. a. El "edificio 5 D-sub-1-1o.", hasta la fecha el más antiguo hallado en Tikal, y quizá en toda la zona maya. Muestra mucha similitud con la pirámide E-VII-sub de Uaxactún (pág. 88); **b.** Detalle del basamento del "templo 22-sub" de Tikal, que ostenta grandes mascarones de estuco. Nótese el típico juego de volúmenes a base de una combinación de paños entrantes y salientes, ángulos remetidos, etc., periodo clásico temprano (dibujos de Rafael Costábile H.). **FIG. 109. a.** Cabeza de figurilla en barro de Tikal; principios del periodo clásico (300 d.c. aprox.). **b.** "Estela 1" de Tikal (periodo clásico temprano), que ostenta en su cara principal la figura de un sacerdote, representado de perfil, como suele ocurrir en el arte del bajorrelieve maya; la boca del personaje parece mantener todavía un cierto carácter olmecoide. **c.** Detalle del ángulo inferior de un friso en la Acrópolis Central de Tikal; destaca, en medio de los vigorosos relieves, la figura de un enano. **d.** Sacerdote llevado en una especie de litera, con escolta. Nótese el toque de realismo que aporta el perro; detalle de un vaso pintado de Ratinlinxul, Guatemala, según Morley (dibujos de Ignacio Cabral, Sergio Puente Aguilar y Paul Gendrop).

26. Llegaría a constituir una enorme acrópolis artificial de unos 13 a 18 metros de espesor. **27.** Moldura en delantal, para traducirlo literalmente del inglés; **28.** "Sacbé" (plural "sacbé-oob") es un camino elevado, que salva irregularidades de terreno hasta alcanzar varios metros de alto; hecho de una mezcla de cal y de "sahcab" (piedra caliza típica de Yucatán), oscila según los casos entre 4.5 y 10 metros de ancho.

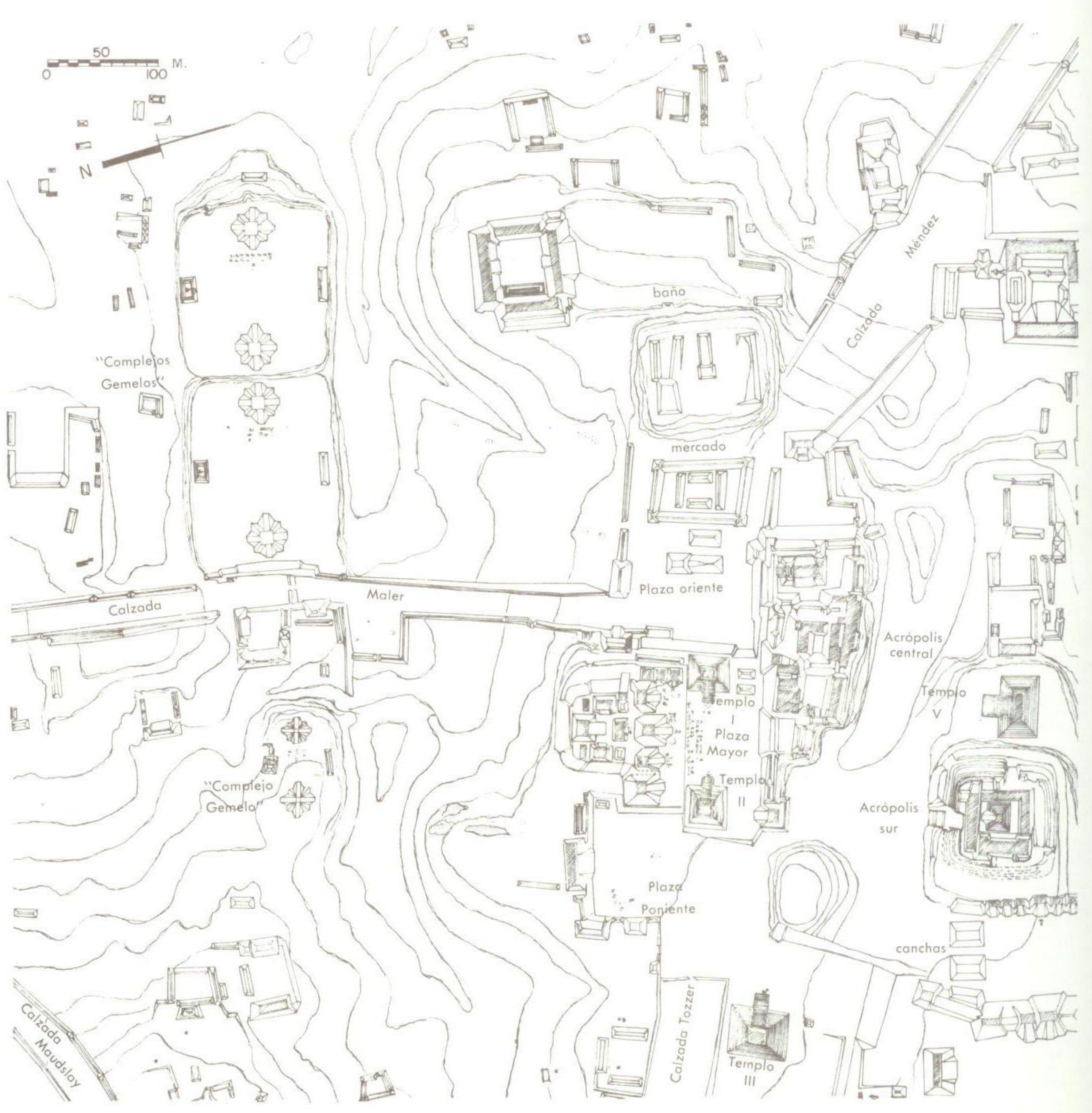


FIG. 110

FIG. 110. Plano que muestra el centro de la ciudad de Tikal. Nótese cómo la ciudad fue adaptándose en gran parte a la configuración natural del terreno, dando lugar a un trazo totalmente desprovisto de monotonía y, sin embargo, imponente con sus enormes acrópolis, sus anchas calzadas, sus "complejos gemelos" sus numerosas canchas para el juego de pelota, y sus altos templos. Algunos de los grandes barrancos intermedios eran acondicionados para almacenar el agua de lluvia (dibujo de J. Luis Ochoa, según levantamientos de la Universidad de Pensilvania). **FIG. 111.** Panorámica aérea del centro de Tikal hacia mediados del siglo IX d.c.; se ve en primer término la fachada posterior del templo II, con la Acrópolis Norte a la izquierda, el templo I al frente y, del otro lado de la Gran Plaza Central, alargándose hacia el fondo, la Acrópolis Central; al extremo derecho se ven el templo V y parte de la Acrópolis Sur; nótese la amplitud de las plazas y de las calzadas, y la silueta muy característica de los grandes templos (dibujo de Manuel Rodríguez Vivanco).

La tendencia de los templos de Tikal hacia la verticalidad, que ya se hacía sentir desde el periodo clásico temprano (véase la pág. 90), no hace sino acentuarse, y cobra un impulso inusitado particularmente durante el siglo VIII D. C. A esta época corresponde, en efecto, la erección de las pirámides más altas que son los *templos I* (fig. 111, 112 y lám. x), *II, III, IV* (fig. 113) y *V* (fig. 111), siendo el más grande el *IV* que alcanza una altura total de casi 70 metros. Pero de todos, el *templo I* —llamado el templo del *Jaguar Gigante,* debido al enorme jaguar que aparece esculpido en uno de sus dinteles de madera— es sin duda el de proporciones más esbeltas, subrayadas éstas por el elegante y seguro juego de molduras y quiebres que parecen apuntar hacia arriba, reforzándose el impulso vertical de la construcción (fig. 112 y lám. x). Mientras que en Teotihuacán habíamos observado una marcada tendencia a la horizontalidad, tendencia que no hacía sino enfatizarse mediante el empleo sistemático del típico *tablero* (pág. 54), vemos, en cambio, cómo, en Tikal, con una voluntad formal resueltamente orientada en otra dirección, los mayas supieron echar mano de todos los recursos para poder acentuar el sentido vertical que tenían sus templos.

FIG. 111

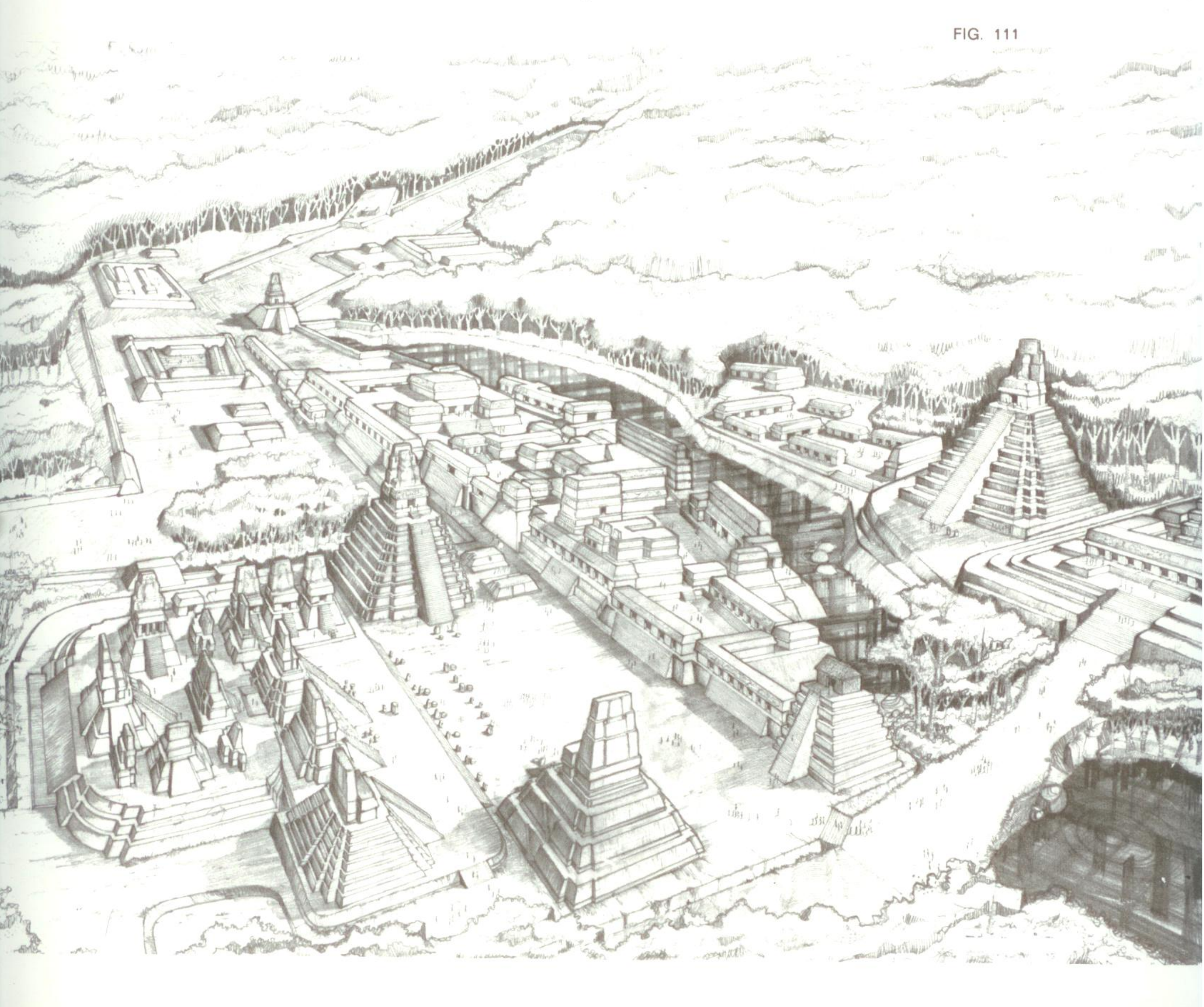


FIG. 112

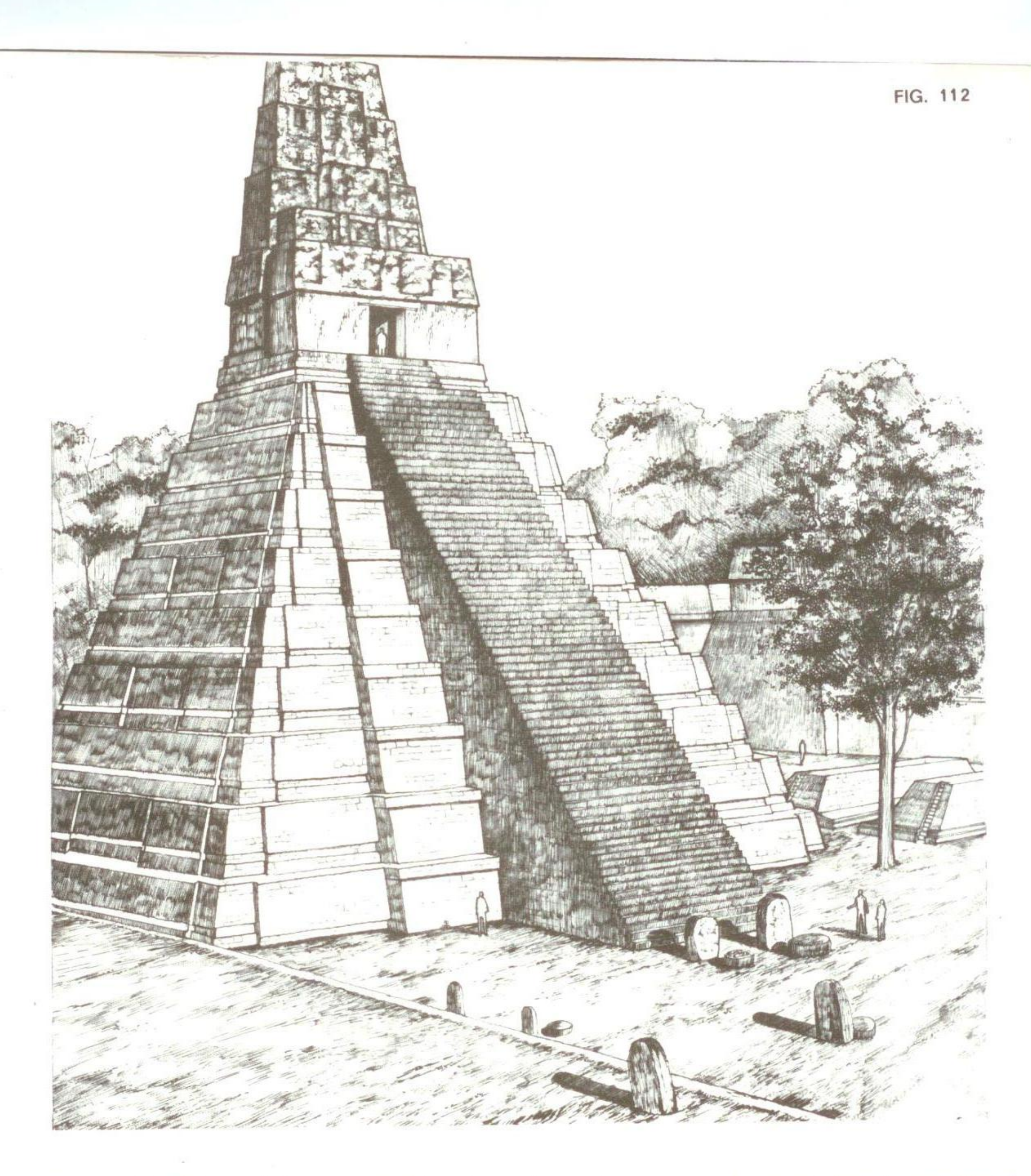


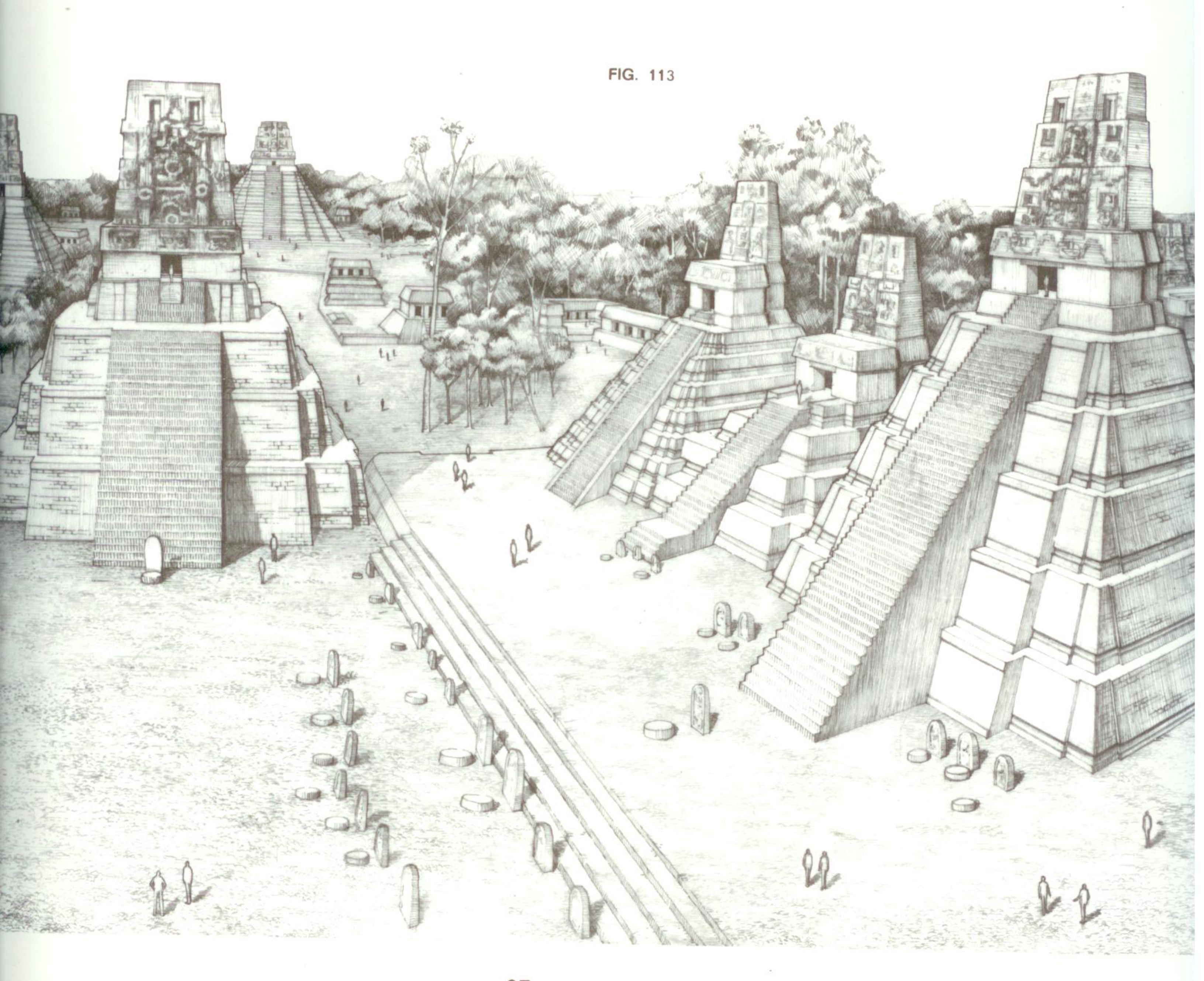
FIG. 112. El templo I de Tikal, uno de los más característicos de aquella ciudad, con su marcada tendencia hacia la verticalidad. En primer término se ven algunas estelas colocadas sobre la Acrópolis norte y al pie de la escalinata que comunica con la Gran Plaza Central, al fondo a la derecha, se advierte un juego de pelota que separa el templo I de la Acrópolis Central (dibujo de Francisco Gutiérrez Martínez).

Todo contribuye a ello: las proporciones de los cuerpos escalonados que componen el basamento, la rítmica disposición de las molduras y entrecalles, con sus característicos planos entrantes y salientes que se van reduciendo hacia la cúspide, la empinada escalinata que apunta hacia el templo y, prolongando este último en su esfuerzo ascensional, la alta crestería con sus remetimientos y sus planos inclinados. A pesar de las gruesas molduras que dan a su basamento una apariencia más pesada, el mismo *templo II* o *templo de los Mascarones* (figura 113), erigido pocos años después del *templo I*, participa de este mismo sentido, gracias a las felices proporciones de su templo que, incluyendo la crestería ricamente ornamentada, casi duplica la altura total del basamento.

En cuanto a los otros tres grandes templos de Tikal, aún más altos y de construcción más voluminosa que los primeros, no son sino otras tantas *variaciones sobre un mismo tema*. Señalemos que los dinteles que cubren los vanos en la entrada de sus templos, labrados en madera de chicozapote (véase fig. 93-*a*), ostentan los más hermosos relieves en madera conocidos hasta la fecha en el territorio maya.

FIG. 113. Templos II, III y IV de Tikal, vistos desde lo alto del templo I. En primer término, ocupando el otro extremo de la Gran Plaza Central, se ve el templo II, así como la escalinata que conduce a la Acrópolis Norte, con sus hileras de estelas y altares; en segundo término, a la izquierda, se advierte el templo III y, al fondo a la derecha, el templo IV, el más voluminoso y alto de todos, pues alcanza 70 metros de altura, y tiene 60 metros de base. Nótese cómo la arquitectura del esplendor de Tikal, si bien afina los elementos del periodo clásico temprano (véase la pág. 90), presenta un estilo más conservador, más estático que la de su vecina Uaxactún (véase la pág. 89); muestra, además, un aspecto masivo y un escaso sentido del espacio interior (dibujo de Francisco Gutiérrez Martínez).

FIG. 113



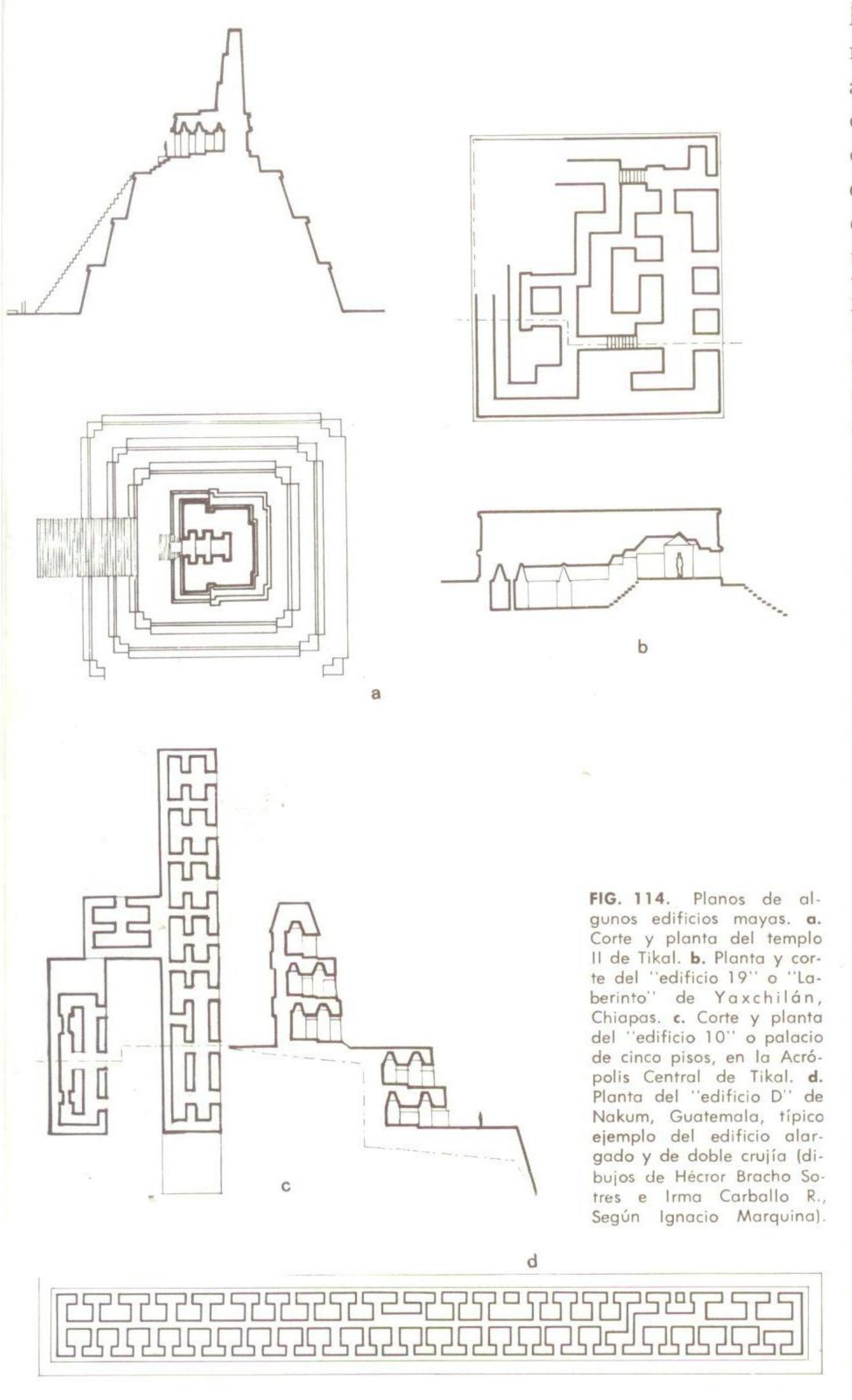


FIG. 114. Planos de algunos edificios mayas. **a.** Corte y planta del templo II de Tikal. **b.** Planta y corte del "edificio 19" o "Laberinto" de Yaxchilán, Chiapas. **c.** Corte y planta del "edificio 10" o palacio de cinco pisos, en la Acrópolis Central de Tikal. **d.** Planta del "edificio D" de Nakum, Guatemala, típico ejemplo del edificio alargado y de doble crujía (dibujos de Hécror Bracho Sotres e Irma Carballo R., Según Ignacio Marquina).

Para techar sus espacios interiores, los mayas crearon, en Uaxactún o en Tikal, una forma típica de arco *en saledizo* cuya sección remata generalmente en forma trapezoidal, y que consiste en ir reduciendo hacia arriba, a partir de cierta altura, el ancho entre dos muros opuestos hasta que estos lleguen casi a tocarse, sellando la parte superior mediante una piedra plana tal como lo vemos ilustrado en la figura 115. En este tipo de arco, llamado también *falso*, no existe todavía el principio de *clave* que representó un adelanto tan notable en el mundo occidental, y las dos mitades que constituyen el arco maya actúan como elementos independientes uno del otro, a tal grado que resulta muy común encontrar edificios mayas en los que sólo una mitad del techo permanece en pie (véase la pág. 108). Por otra parte, este sistema constructivo se encuentra tan anclado en la voluntad formal maya que, aun conociendo el sistema de techo plano y de apoyos aislados empleado por pueblos contemporáneos, como los teotihuacanos y los zapotecas, los mayas lo siguieron usando preferentemente[29] en la mayoría de sus edificios hasta muy entrada la época postclásica con su influencia tolteca (véanse las págs. 188 y sig.). Sin embargo, y en contraste con el techo plano que, junto con sus pilares, permitía obtener habitaciones de medianas dimensiones, el principio mismo del arco maya reduce el espacio interior de los templos y palacios a una sucesión de estrechos corredores que no reciben la luz natural, sino a través de las puertas.[30] Y si, a las limitaciones inherentes al sistema constructivo mismo, añadimos la necesidad de soportar el enorme peso de la crestería, podremos entender este fuerte predominio de los macizos sobre los huecos que se observa en muchas construcciones mayas, y en Tikal en particular (fig. 114), donde algunos muros alcanzan hasta seis metros de espesor mientras que en el santuario mismo apenas sobrepasa un metro de ancho.



Haciendo caso omiso de la relativa amplitud que encontramos en Palenque (véase la pág 108), cabría hablar de una conciencia *preespacial;* pues el espacio interior en la arquitectura maya es casi nulo y, salvo algunas excepciones en que contiene esculturas, relieves o pinturas murales, no parece haber sido objeto de una ornamentación especial, mientras que todo el interés del espectador se concentra en el exterior. Como ocurre, por ejemplo, en la Grecia clásica, la arquitectura maya participa de un sentimiento más escultórico que arquitectónico propiamente dicho: las fachadas se cubren de una profusión de elementos, los templos se coronan con una rica cresta. Se trata más bien de una arquitectura destinada a impresionar a las multitudes de fieles agrupados al exterior, al pie de las pirámides o en medio de las plazas, ya que el acceso al santuario mismo está reservado únicamente a los sacerdotes y, si acaso, a las víctimas que van a ser sacrificadas, siendo el santuario un simple relicario.

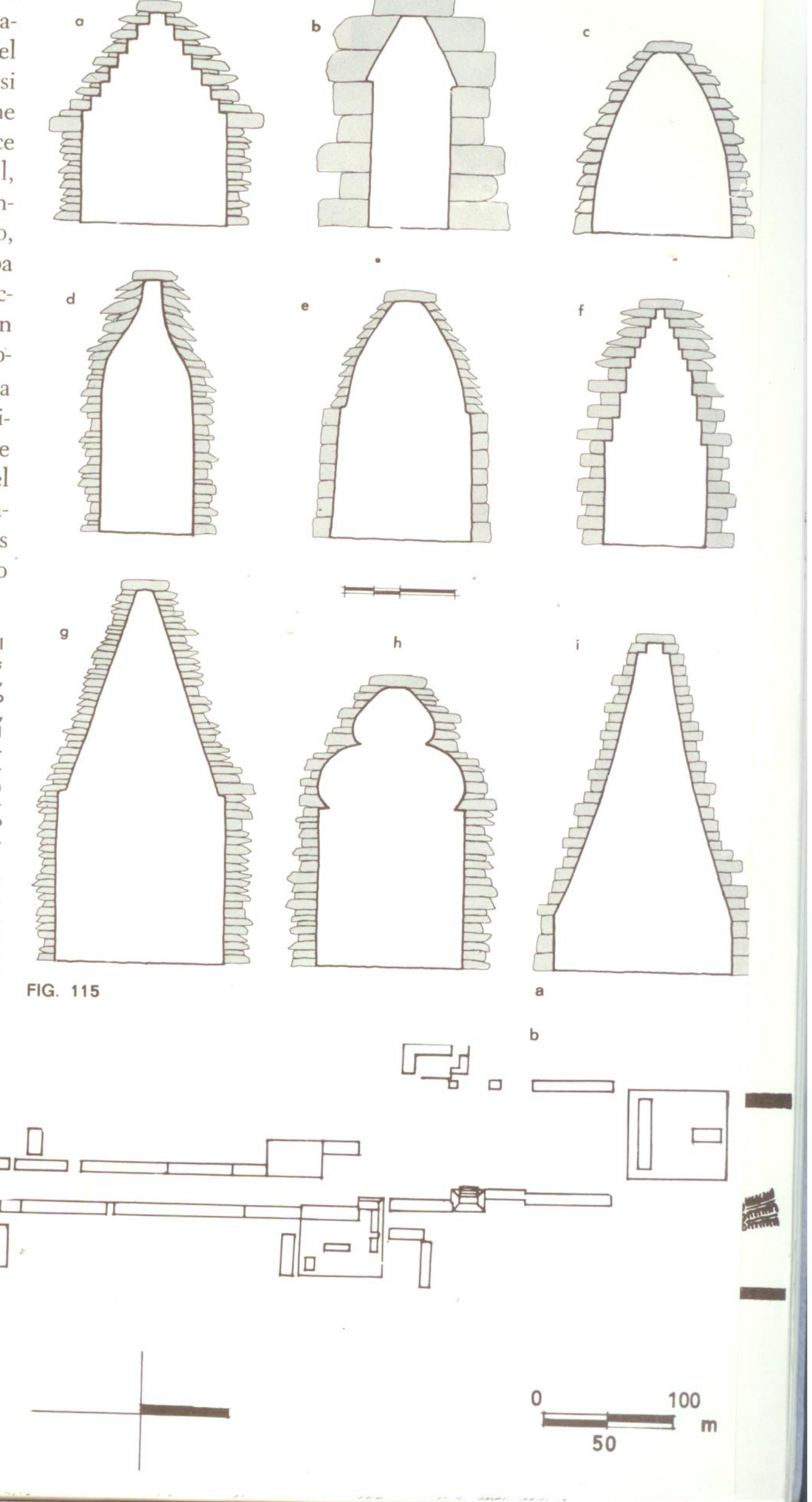


FIG. 115. a. Diferentes secciones de bóvedas mayas siguiendo el principio del "arco en saledizo"; **(a)**, edificio E-X de Uaxactún; **(b)**, estructura 1, sección sureste, Tikal; **(c)**, templo de los Frescos, Tulum; **(d)**, Edificio A-V Uaxactún; **(e)**, Arco de Labná; **(f)**, Templo del juego de pelota, Copán; **(g)**, cripta secreta de Palenque; **(h)**, Casa A, Palacio, Palenque; **(i)**, Palacio del Gobernador. Uxmal (dibujos de César Arellano Nuño, según Ignacio Marquina). **b.** Plano general de Nakum, Guatemala, en el que se nota, contrariamente a lo que suele ocurrir en el área maya, una clara intención de trazo rectilíneo, intención que obedece quizá a la fuerte influencia cultural que ejercía Teotihuacán durante el periodo clásico temprano (dibujo de Irma Carballo R., según Ignacio Marquina).

29. Parece, sin embargo, que existieron algunos techos planos en la arquitectura maya de época clásica, aunque predomina el empleo del "arco en saledizo" en todos los edificios de cierta importancia; véase Morley, obra citada, pág. 383. **30.** Las ventanas o ventilas son sumamente escasas en la arquitectura mesoamericana, aunque aparecen algunos casos en la arquitectura maya, como mencionamos anteriormente (véase la nota 18, pág. 85).

FIG. 116a

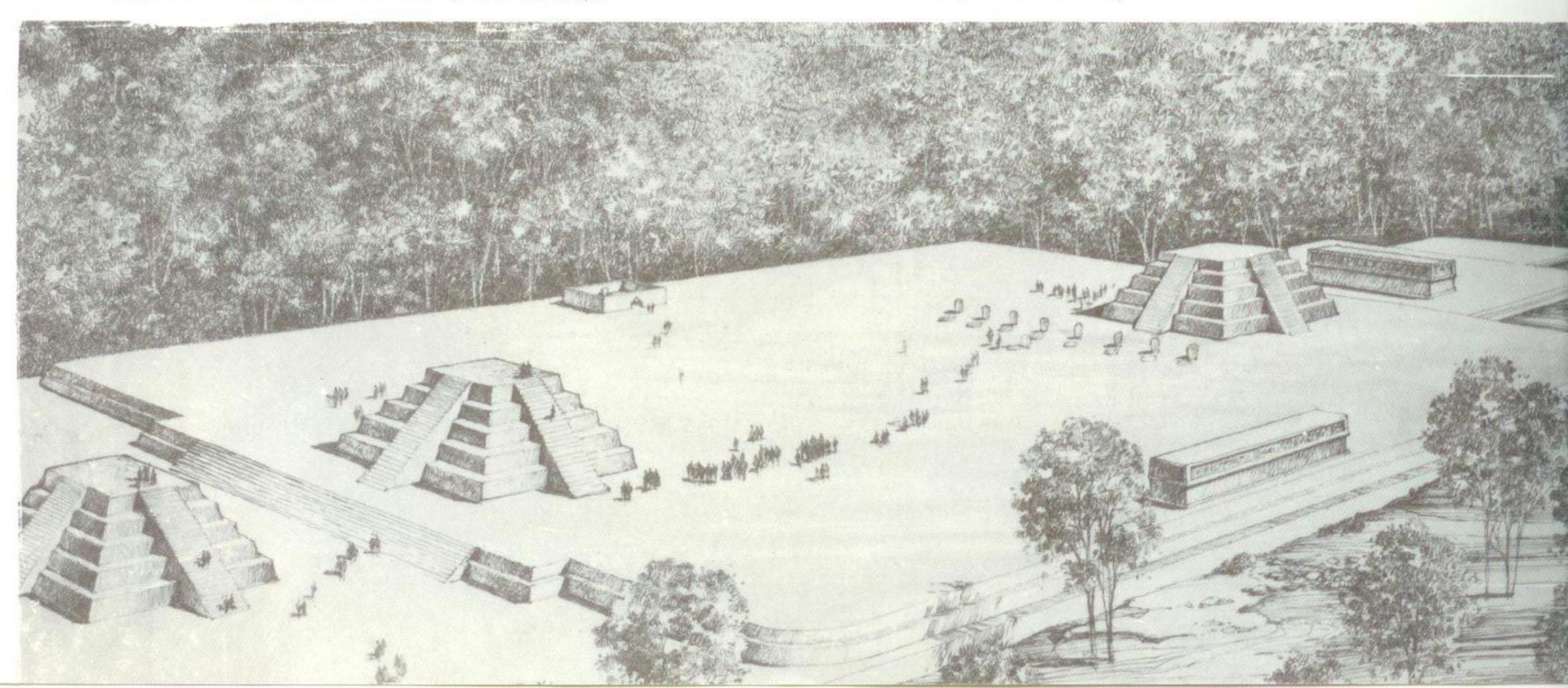


FIG. 116. a. "Estela 22" y "altar 10", que nos muestran la forma que en Tikal suelen tener estos monolitos, en contraste con las que vimos en Copán (pág. 80). La estela de caras planas, cuya silueta se ensancha ligeramente y se redondea hacia arriba, con la figura de un alto sacerdote ricamente ataviado —usualmente representado de perfil— y algunos cartuchos de glifos; el altar en forma de tambor de aristas redondeadas, decorado aquí con un motivo de "petatillo" o tejido de palma, y con un personaje recostado. **b.** Panorámica aérea de un complejo gemelo de Tikal, uno de estos enormes conjuntos típicos de aquella ciudad (se han descubierto cinco grupos muy similares dentro del centro de la ciudad (véase la pág. 92), que constan invariablemente de los mismos elementos que presentan idéntica orientación, si bien varían en sus dimensiones. Deben haber tenido una función ceremonial de un carácter especial dentro de las actividades rituales de aquella metrópoli; según William R. Coe (dibujos de Paul Gendrop y Pedro Dozal). **FIG. 117.** Diferentes aspectos de la influencia teotihuacana en Tikal. **a.** Detalle del basamento del "edificio 5-D-43", situado al pie de la Acrópolis Central. **b.** Vasija ricamente decorada en "champlevé". La forma general y muy particularmente la de los soportes, es teotihuacana, si bien el espíritu de la decoración es maya. **c.** Dibujo desarrollado de la decoración en "champlevé" de una vasija ritual teotihuacana encontrada en Tikal, según William R. Coe (dibujos de Jaime Dávila Arratia y Paul Gendrop).

Y es precisamente en sus espacios exteriores donde se manifiesta, en forma genial a veces, la conciencia espacial del México antiguo, donde la arquitectura es, ante todo, una *arquitectura de espacios abiertos:* grandes plazas dedicadas a las ceremonias y enmarcadas por las escalinatas y plataformas de los templos; grandes ejes visuales; equilibrio en la relación de los grandes volúmenes, en la correspondencia entre los edificios y las plazas.

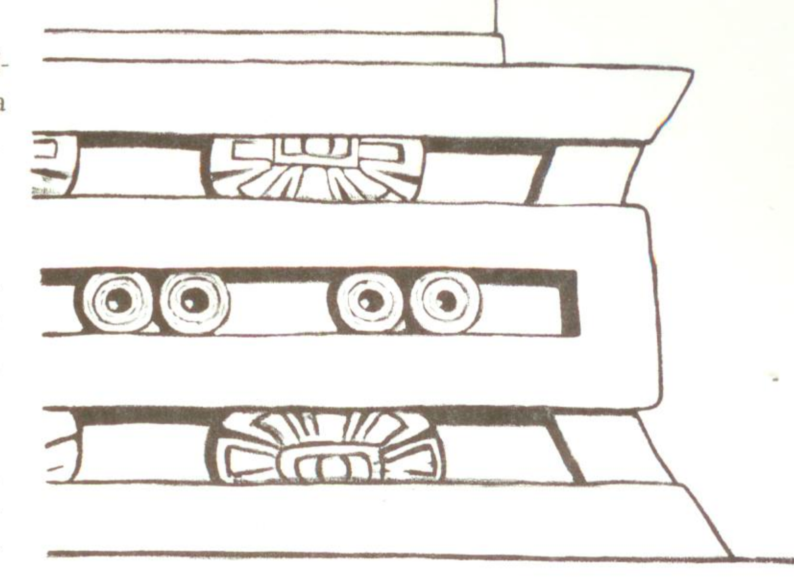
Y, a propósito de espacios abiertos, se han descubierto en Tikal cinco grandes conjuntos similares, de un carácter muy particular, que corresponden al periodo clásico tardío[31] y se conocen bajo el nombre de *complejos gemelos* (fig. 116-*b*). Constan de una gran explanada artificial en cuyos extremos poniente y oriente se encuentran dos grandes plataformas piramidales,[32] provistas de cuatro escalinatas, con una hilera de estelas y altares frente a la pirámide que se encuentra al oriente. Hacia el sur se halla un edificio alargado y abovedado, de nueve puertas,[33] y hacia el norte, comunicando con la plaza mediante una extraña puerta en forma de arco maya,[34] está un recinto en medio del cual aparece una típica pareja *estela-altar* como la de la figura 116-*a*; parejas de monolitos que, con o sin relieves, abundan en Tikal como en la mayoría de las ciudades mayas y que, colocadas frente a los principales edificios o subrayando los más importantes ejes de la composición, dan a estas ciudades un aspecto tan característico (véanse las págs. 78, 86, 89, 94, 95 y 101).


FIG. 116b



Ya vimos cómo es que la influencia cultural teotihuacana, penetrando en territorio maya,[35] se había establecido con particular fuerza en Kaminaljuyú (véase la pág. 71). Y Tikal misma, la orgullosa y poderosa Tikal, la más grande ciudad maya, tan opuesta en su voluntad formal a la horizontal y rectilínea Teotihuacán, no logra escapar a esta influencia que se traduce, especialmente a partir del siglo V D. C., no sólo en la adquisición de objetos de manufactura teotihuacana como las vasijas rituales (fig. 117), sino en el uso de formas y temas teotihuacanos tanto en cerámica (fig. 117), como en la escultura (el tema de Tláloc, por ejemplo). Además, hacia el siglo VII D. C., aparecen en Tikal pequeños templos de una forma muy peculiar (fig. 117), visiblemente inspirados en el complejo *tablero-talud,* aunque construidos e interpretados de una manera distinta mediante la adición de ciertos relieves y, sobre todo, de una cornisa que no hace sino repetir en forma invertida, hacia arriba del *tablero,* la forma misma de talud, provocando un efecto tan inesperado como de espíritu poco teotihuacano.

31. Algunos autores como Pollock sugieren que estos enormes "complejos gemelos" de Tikal pueden haberse erigido como "marcadores de tiempo" al final de algunos "katunes" (Handbook of Middle American Indians, vol. 2, pág. 421). **32.** Es interesante observar este tipo de basamento escalonado provisto de 4 escaleras, elemento poco frecuente en la arquitectura maya clásica, pero que encontraremos, en cambio, en la arquitectura maya-tolteca de Chichén-Itzá (véase la pág. 189). **33.** El nueve es un número mítico-mágico entre la mayoría de los pueblos mesoamericanos. **34.** Único caso, en el área central maya, de un vano en forma de arco maya; lo veremos en cambio empleado con cierta frecuencia en la arquitectura Puuc de Yucatán (págs. 180, 182 y 184). **35.** Mencionemos, entre estas influencias teotihuacanas, algunas que aparecen en puntos extremos del área maya, como Uxmal (véase nota 22, pág. 183) y Copán, donde se encuentra "una estela fechada en 682 d.c., cuyo tocado ostenta un rostro de Tláloc, y sandalias decoradas con glifos teotihuacanos", según Marta Foncerrada de Molina, «La escultura arquitectónica de Uxmal», pág. 37.



a



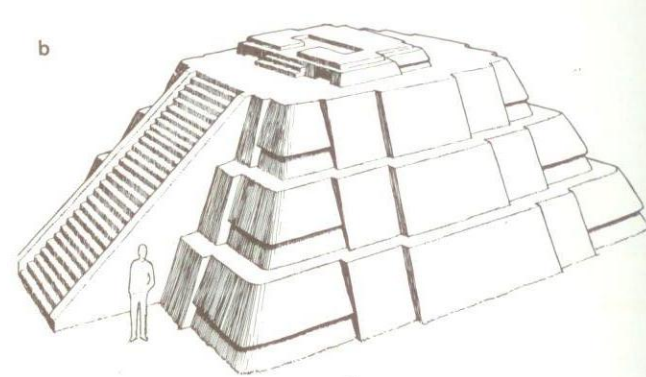
FIG. 117



b

c





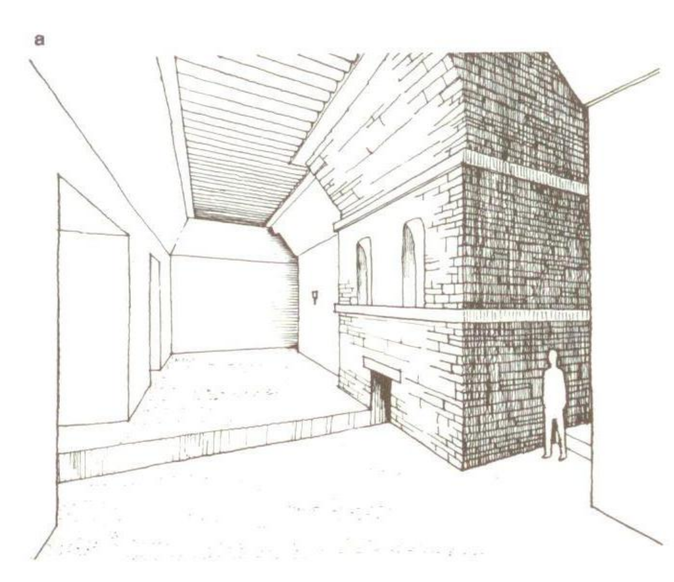
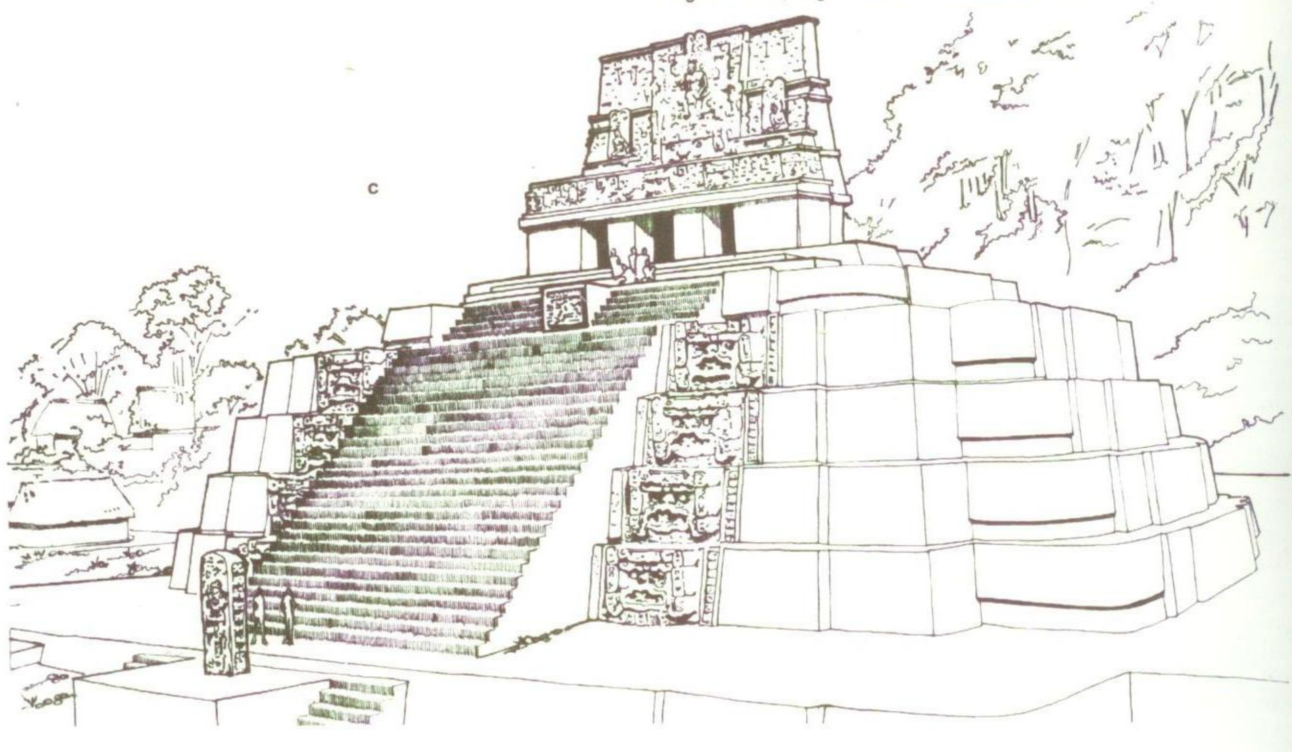


FIG. 118

FIG. 118. a. Interior de una casa de baños de vapor en Piedras Negras, Guatemala; según Tatiana Proskouriakoff. **b.** Basamento del "edificio R.3", de Piedras Negras, en que se advierten los arranques de los muros del templo; según Ignacio Marquina. **c.** Última etapa de superposición del "edificio K. 5", de Piedras Negras en el que se observa, al igual que en la figura anterior, una marcada influencia de la arquitectura del Petén (véase la página 94), tanto en la forma del basamento como en la típica cresteria con la que remata el templo, y los grandes mascarones que enmarcan la escalera desprovista de alfardas; sólo que aquí ya se siente una mayor preocupación por los espacios interiores, misma que se traduce en la presencia de una antesala que abre al exterior mediante tres vanos (dibujos de Olga Rosas Torres, Rafael Costábile H. y Everardo Aguirre Rugama, según Tatiana Proskouriakoff). **FIG. 119.** Panorámica aérea parcial del "grupo oeste" de Piedras Negras. El templo que se ve en segundo término a la derecha presenta, al igual que los de esta página, una gran similitud con los del Petén; la fuerte influencia de Palenque se advierte, en cambio, en la relativa amplitud de los espacios interiores y muy especialmente en las largas crujías dobles de galerías cubiertas que, a modo de "portales", abren hacia el exterior, como ocurre en el llamado "Palacio" de Palenque (véase la pág. 106) (dibujo de Miguel Gallo, según Tatiana Proskouriakoff).



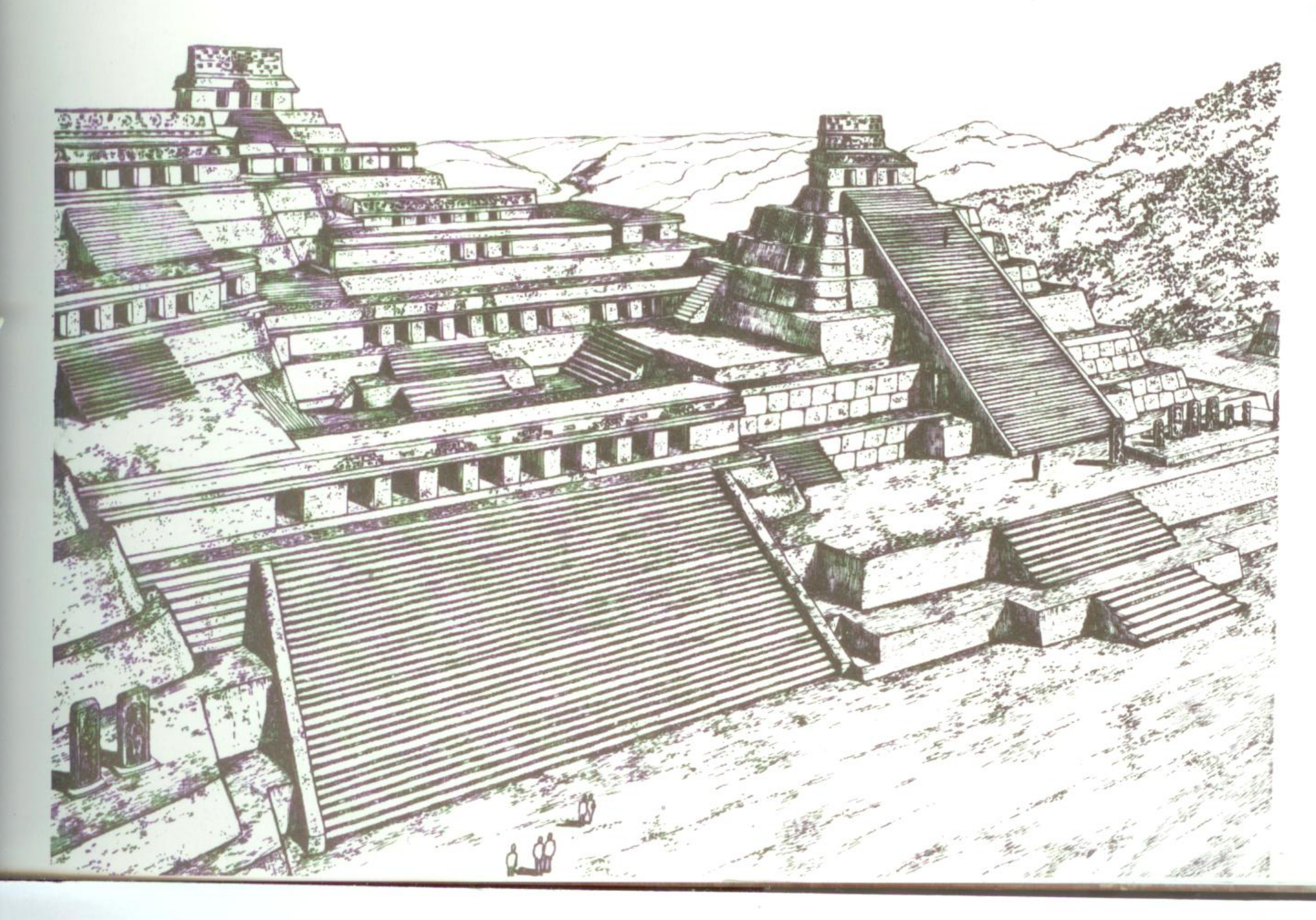
Hacia el final del periodo clásico, entre los siglos VII y VIII D. C., el valle del Usumacinta, al oeste del Petén guatemalteco, alcanzó un esplendor inusitado, particularmente en el arte de la escultura, donde superó a la misma Copán. Tres ciudades de esta región parecen haber competido tanto en importancia como en arte: Piedras Negras, Yaxchilán y Palenque (véase el mapa, pág. 163).

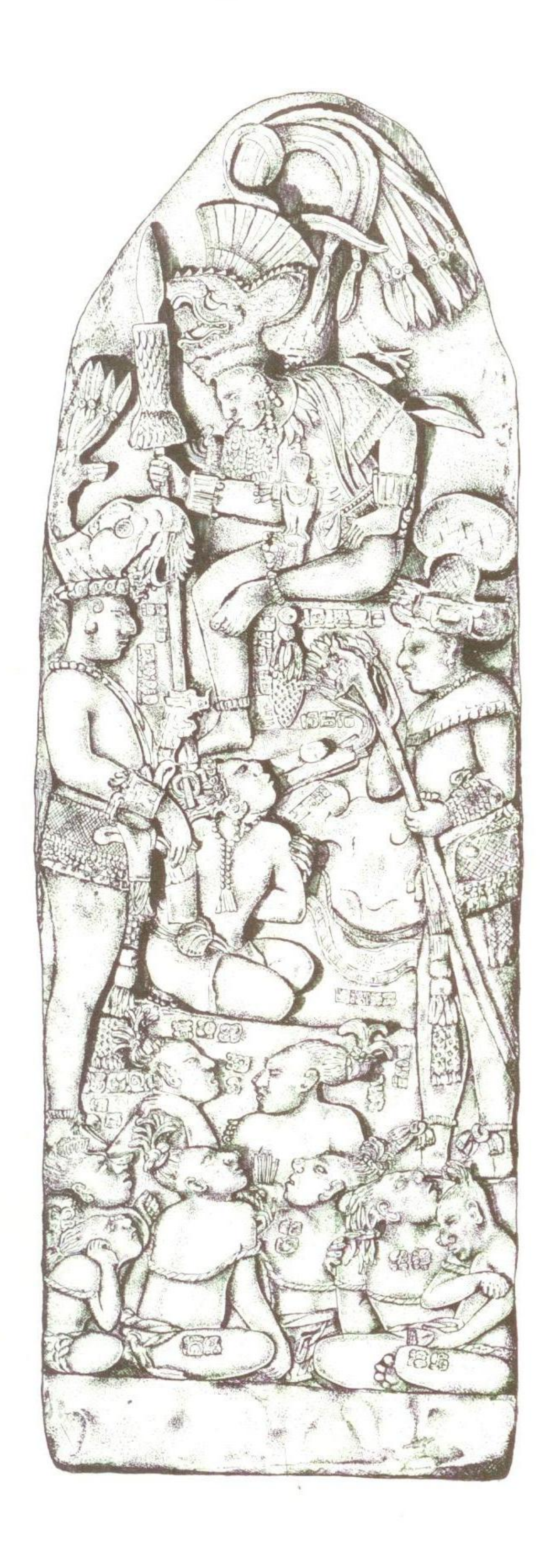
La primera, Piedras Negras, se compone de varios grupos importantes de edificios que se levantan sobre un terreno bastante accidentado, en la ribera derecha del río Usumacinta. Su aspecto general, como puede verse en el estilo de sus templos (fig. 118), es muy similar al de los centros ceremoniales del Petén. Presenta, sin embargo, algunos elementos nuevos, tales como baños de vapor públicos —variante del *temazcalli* indígena— y largos pórticos que abren hacia al exterior como en Palenque (fig. 119). Muestra, pues, en su concepción arquitectónica, un estilo de transición entre los de Tikal y de Palenque (véanse las págs. 93 y 106).

Pero más que por su arquitectura, Piedras Negras se destaca como uno de los más grandes centros productores de escultura en piedra en la zona maya,[36] tanto en refinamiento como en importancia numérica; basta mencionar el hecho de que es el único en haber erigido sin interrupción y por espacio de más de dos siglos (de 608 a 810 D. C.), estelas indicadoras de periodo en los finales de cada *hotún* o periodo de 1 800 días, cuando algunas de las más prósperas ciudades mayas se conformaban con esculpir marcadores de tiempo cada fin de *katún* o periodo de 7 200 días. Por otra parte, parece que algunas inscripciones glíficas, tanto de Piedras Negras como de Yaxchilán y Bonampak, tienen alguna relación con acontecimientos de tipo histórico, y no sólo astronómico o cronológico.

36. Al hablar del arte de la zona del Petén, hemos omitido intencionalmente, dado el carácter de compendio de esta obra, la refinada producción escultórica de otras ciudades tales como Seibal y Naranjo, en Guatemala; y Calakmul en Campeche (véase Salvador Toscano, «Arte precolombino de México y de la América Central», págs. 223 y 227, y Marquina, obra citada, pág. 574).

FIG. 119





Veamos algunos ejemplares de la escultura de Piedras Negras, como el soporte de altar, un mascarón monolítico que representa a Chac, el dios maya de la lluvia (fig. 121-*b*), y el trono ricamente labrado (fig. 121-*a*). Entre las estelas, encontramos interesantes modalidades locales, como es el caso de los personajes centrales que se desprenden en altorrelieve sobre un fondo rebajado en forma de nicho,[37] a la manera de los altares de La Venta (véase la pág. 32). Pero de todas ellas sobresale la *estela 12* (fig. 120), tanto por la fineza de su labrado como por la hermosura de su composición, inspirada quizá, en ciertos detalles, de la renombrada *escena de entrega de los cautivos,* de las pinturas murales de Bonampak (véase la página 114), y magistralmente adaptada a la forma de la piedra.

Hablemos, finalmente, del famoso *dintel* 3 de Piedras Negras (fig. 121-c), obra que constituye un verdadero *tour de force,* quizá el máximo alarde de técnica preciosista y de composición de la escultura maya,[38] y que representa, en medio del consabido marco de glifos, a un *halach-uinic* sentado sobre un trono similar al de la figura superior y presidiendo, cetro en mano, una reunión de consejo, rodeado de sus hijos y cortesanos. Cincelada con mano de orfebre en un enorme bloque monolítico de piedra de grano muy fino y de aspecto marfileño, la escultura es una combinación de alto y bajorrelieve de un refinamiento supremo; en el personaje central, hasta algunas partes del cuerpo aparecen totalmente esculpidas de bulto y se desprenden con respecto al fondo. Y en contraste con el hieratismo que suelen presentar escenas de este género, se observa aquí un cierto dinamismo y una preocupación de *realismo.*

FIG. 120

37. Véase Sylvanus G. Morley, obra citada, pág. 66. **38.** Sylvanus Morley considera esta escultura como la más hermosa producida por los mayas.

FIG. 121



a



b

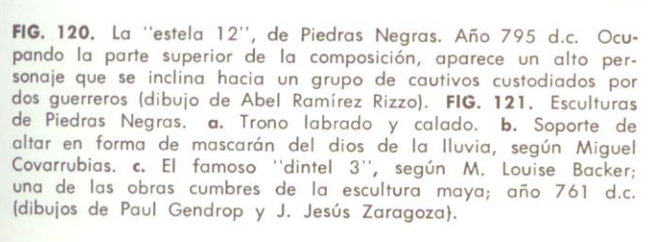


FIG. 120. La "estela 12", de Piedras Negras. Año 795 d.c. Ocupando la parte superior de la composición, aparece un alto personaje que se inclina hacia un grupo de cautivos custodiados por dos guerreros (dibujo de Abel Ramírez Rizzo). **FIG. 121.** Esculturas de Piedras Negras. **a.** Trono labrado y calado. **b.** Soporte de altar en forma de mascarón del dios de la lluvia, según Miguel Covarrubias. **c.** El famoso "dintel 3", según M. Louise Backer; una de las obras cumbres de la escultura maya; año 761 d.c. (dibujos de Paul Gendrop y J. Jesús Zaragoza).

YAXCHILÁN

Al igual que Piedras Negras, Yaxchilán se encuentra a orillas del río Usumacinta, pero del lado mexicano. Ambas ciudades participan de la influencia tanto del Petén como de Palenque, aunque la de esta última parece haber sido más fuerte en Yaxchilán, como puede verse comparando el templo de la *estructura* 33 (fig. 123) con algunos de los templos de Palenque (pág. 108 y 109) en que hallamos algunas similitudes en la forma inclinada y el tipo de decoración de los techos, sobre todo, en el uso de una crestería calada que permite reducir el espesor de los muros del templo. Señalemos también que las bóvedas interiores de este templo, de 2.60 metros de claro, tienen en la parte superior una sección que se asemeja a la de un arco trilobulado, forma originada quizá en Palenque (véase la fig. 115-*h*, pág. 97).



FIG. 122

Yaxchilán posee una serie de dinteles esculpidos únicos en su género, particularmente los del *templo* 23 que datan del año 726 D. C. (fig. 124). De composición más sobria y más apegada a las sujeciones del relieve que el *dintel* 3 de Piedras Negras (fig. 121), las figuras y grupos de glifos, profundamente labrados, se destacan claramente sobre el plano del fondo y "resaltan más plásticamente sin que se haya sacrificado el carácter de superficie", si bien "... se apodera del detalle un impulso juguetón..." como observa Paul Westheim.[39] Estos dinteles, que expresan magistralmente el dominio de la línea curva, constituyen sin duda una cumbre del arte escultórico maya.



FIG. 123

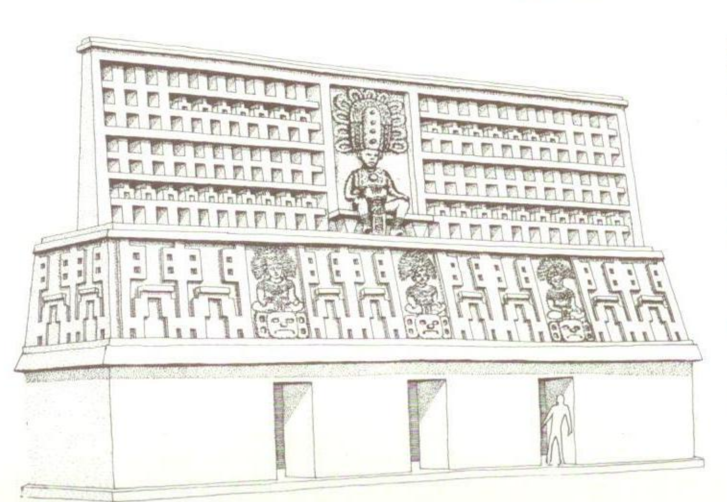


FIG. 122. La "estela 11" de Yaxchilán, Chiapas; año 752 d.c. aprox.; muestra a tres hombres arrodillados en actitud de sumisión a los pies de un "halach-uinic" ricamente ataviado, armado de una lanza, y frente a cuyo rostro se desprende, igualmente representada de perfil, una gran máscara (dibujo de Ignacio Cabral).

FIG. 123. Parte superior de la "estructura 33" de Yaxchilán, cuyo templo ostenta un techo inclinado coronado por una gran crestería calada, al estilo de las construcciones de Palenque, aunque de proporciones mayores; nótense las grandes esculturas y las figuras geométricas que integran la decoración de estos elementos, 757 d.c. aprox. (dibujo de Antonio Dabbah M. y Héctor Bracho Sotres según Ignacio Marquina).

39. Paul Westheim, «Arte antiguo de México», págs. 226 y 228.

a.

b.



FIG. 124. El "dintel 24", proveniente del "templo 23" de Yaxchilán, año 726 d.c.; destaca en medio de la composición una serpiente fantástica de cuyas fauces abiertas emerge la parte superior de un dios armado al que el personaje sentado en la parte inferior, con el rostro levantado hacia él en actitud de éxtasis, presenta una ofrenda. Nótese la riqueza de los bordados y los pliegues del traje, así como el extraordinario refinamiento en el detalle (dibujo de Paul Gendrop).

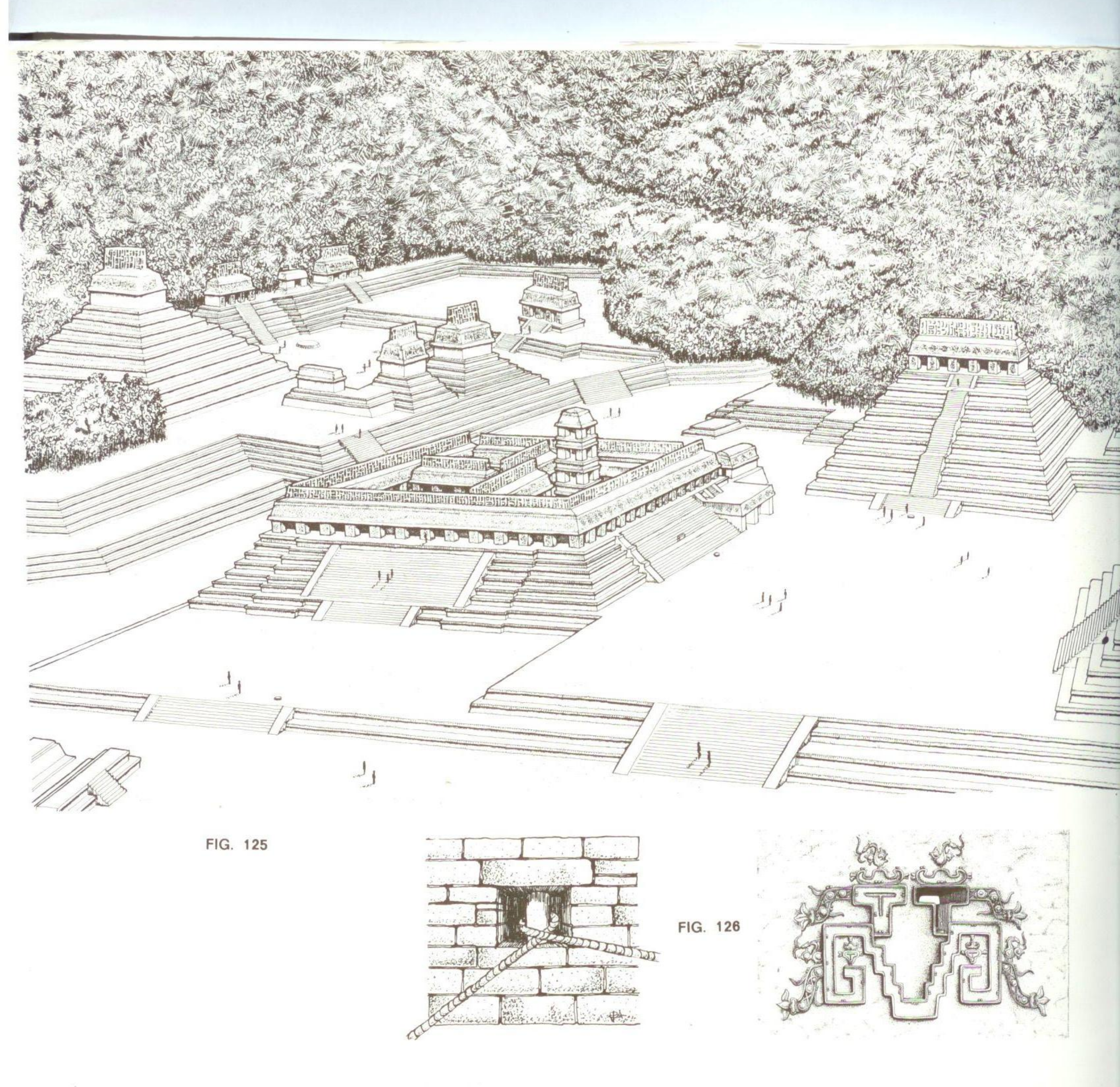


FIG. 125

FIG. 126

FIG. 125. Panorámica aérea parcial de Palenque, vista desde el nornoroeste; destaca en primer término el "Palacio", con su torre y sus galerías abiertas al exterior; hacia la izquierda se ve un pequeño juego de pelota así como la desembocadura del acueducto que captaba las aguas del río Otolum en su paso por el centro de la ciudad; al fondo a la derecha, se ve el templo de las Inscripciones, adosado al cerro; hacia la izquierda, en un nivel más elevado, destacan los templos del Sol, ae la Cruz y de la Cruz Foliada, (dibujo de Ricardo Gabilondo y Héctor Bracho Sotres). **FIG. 126.** Detalle de una ventana en "T" y detalle de uno de los grandes cilindros de piedra que, fuertemente anclados dentro de unos nichos interiores colocados a ambos lados de las entradas, hacían las veces de goznes para fijar puertas y cortinas o de poleas para mover grandes lápidas (dibujo de Jaime Dávila Arratia).

En las primeras estribaciones de las montañas que se levantan cerca de la llanura pantanosa de Tabasco, se encuentra Palenque, enclavada en medio de un anfiteatro de altas lomas cubiertas de árboles tropicales, verdadero marco de verdura que hace resaltar cual un estuche el color marfileño de los edificios. Pocas ciudades arqueológicas presentan un emplazamiento tan extraordinario como Palenque, y se siente que esta integración con el paisaje fue concebida como parte de la composición arquitectónica del conjunto (fig. 125 y lámina XI).

Hacia el centro de las ruinas, trepado sobre una gran plataforma artificial, se alza el *Palacio*, con la silueta característica de su torre de observación, sus imbricadas habitaciones y sus amplias galerías que corren alrededor del edificio, a modo de *portales* cuya fachada se cubre de elegantes relieves en estuco (pág. 112), o abren hacia patios interiores, como es el caso de la llamada *casa C* (fig. 127), en la que podemos observar, aparte del techo inclinado común a todas las construcciones de Palenque, las armoniosas proporciones del basamento y de la escalinata que realzan sendos cartuchos esculpidos con glifos. Señalemos de paso que algunos de los muros interiores llevan unos nichos remetidos, destinados quizá a aligerar la construcción, y que aparecen, como en Yaxchilán, bóvedas en forma de arco trilobulado (véase la fig. 115-*h*, pág. 97). Morley considera con razón este conjunto del *Palacio* como "una de las construcciones más notables del territorio maya". Ensalza, asimismo, como una característica propia de los edificios de Palenque, esta "elegancia arquitectónica difícilmente igualada en otros centros".[40]

40. Sylvanus G. Morley, obra citada, pág. 370.

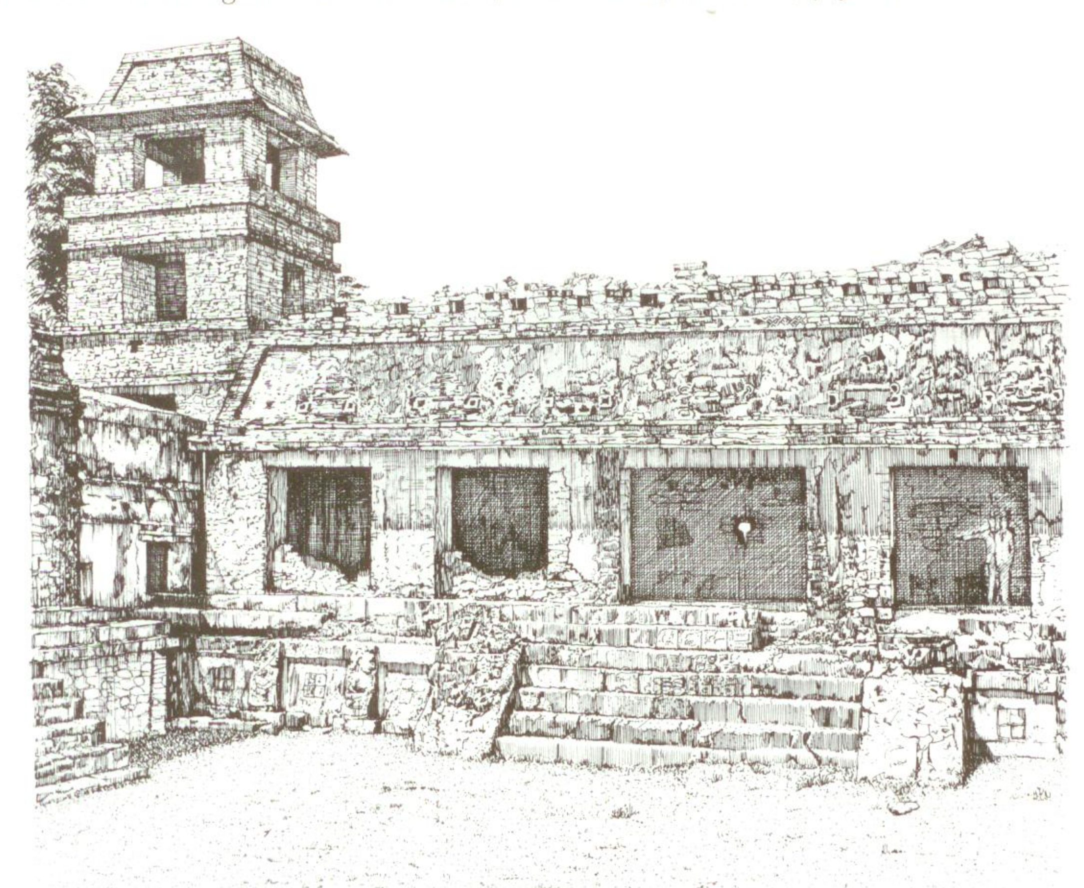
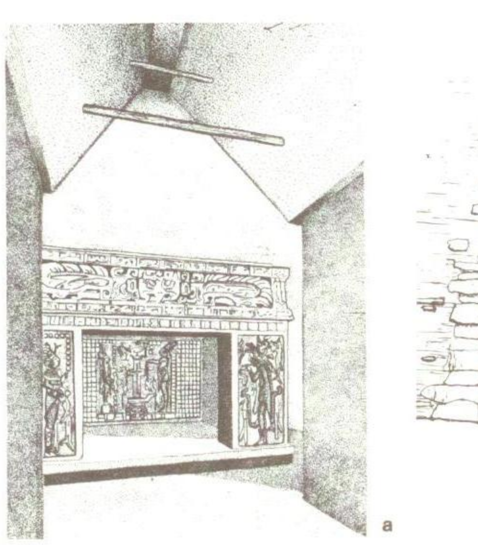
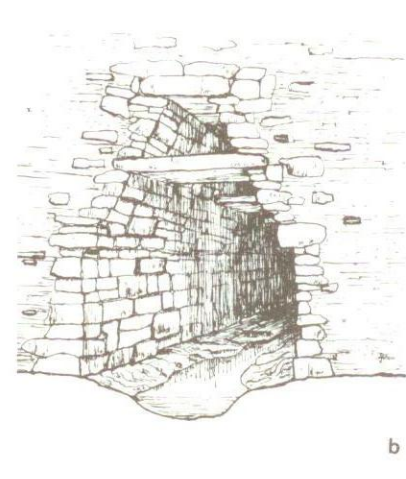


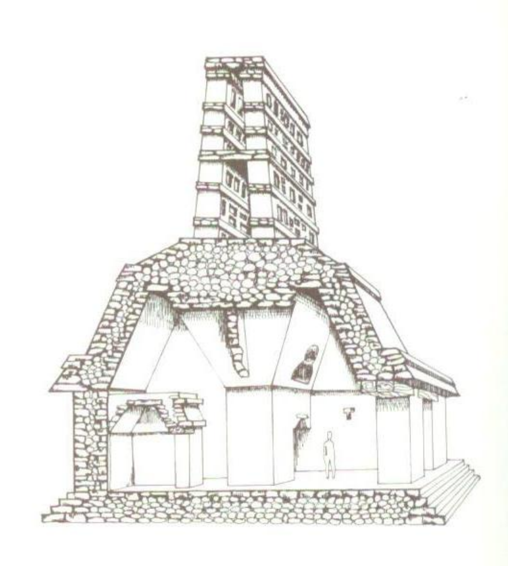
FIG. 127. Fachada principal de la "casa C" del Palacio, nótense restos de los relieves en estuco que cubrían tanto los muros como la parte inclinada del techo; en el muro interior se advierten algunas ventilas en forma de "T" y, hacia atrás a la izquierda, se ve la parte superior de la torre de observación (dibujo de Sergio Kuhne R.).

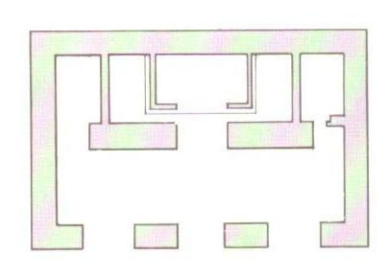


a



b



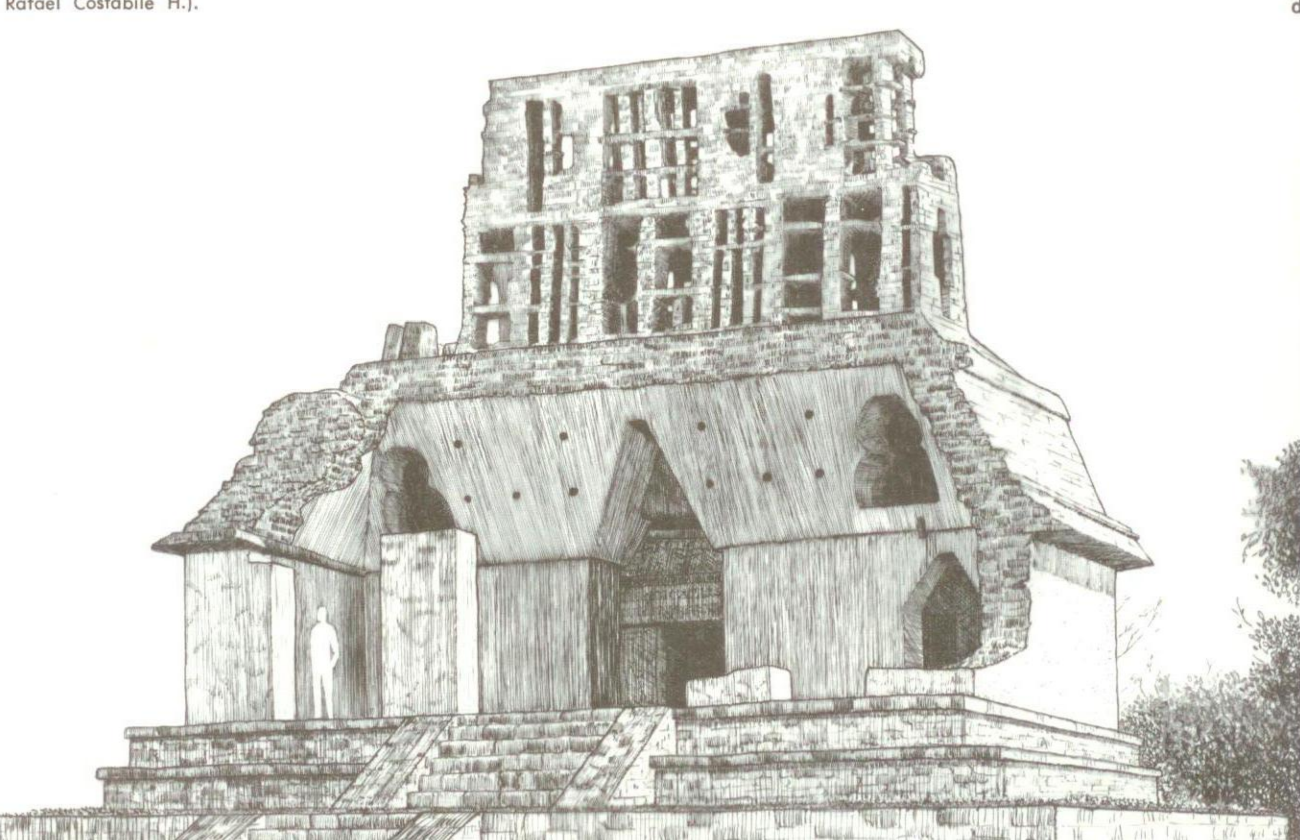


c

FIG. 128

FIG. 128. El "templo de la Cruz" y el acueducto de Palenque. **a.** El interior del templo en donde se ve, pegado al muro del fondo a la usanza de esta ciudad, un santuario en forma de choza en piedra que contiene un tablero de exquisito relieve: el de la "Cruz de Palenque" en este caso particular. Nótese la rica decoración esculpida que llevan tanto el techo como las jambas de la puerta de este pequeño santuario; el personaje de la derecha aparece como un anciano ataviado con una piel de jaguar y fumando tabaco con una especie de boquilla; según Tatiana Proskouriakoff. **b.** Sección del acueducto subterráneo que recorre un importante tramo del centro de Palenque, al oriente del "Palacio", y por donde se encauzaba el río Otolum. Nótese el típico "arco maya" reforzado de tramo en tramo por trabes monolíticas; según Ignacio Marquina. **c.** Planta y corte-perspectiva del "templo de la Cruz", en que se advierte claramente el sistema constructivo típico de Palenque. Nótese la ligereza de los muros, que se inclinan a partir de la primera cornisa para seguir la forma de la bóveda, mostrando un claro predominio de los huecos sobre los macizos; contra el muro del fondo se adosa el pequeño santuario que mencionamos anteriormente, y sobre el núcleo central que sella las bóvedas, arranca la liviana cresterĭa calada compuesta de dos muros que se amarran entre sí y se van cerrando hacia arriba; según Ignacio Marquina. **d.** Estado actual del "templo de la Cruz", cuya fachada derruida permite apreciar al desnudo una gran parte de la bóveda del pórtico interior; la crestería, en buen estado de conservación, presenta todavía una parte de su angosto muro de remate lateral, igualmente calado (dibujos de Ricardo Gutiérrez M., Jaime Dávila A., Maximiliano García Téliz y Rafael Costábile H.).

d



Palenque muestra, en efecto, aparte del valor excepcional de su emplazamiento, una composición muy equilibrada de sus principales volúmenes, cualidad rara en las ciudades mayas donde, a menudo, suelen superponerse o erigirse los edificios sin un aparente plan previo.[41] Además, los constructores de Palenque llevaron a su expresión más depurada, dentro de las limitaciones que éstos implicaban, los elementos básicos de la arquitectura maya clásica. La crestería, compuesta ya por dos livianos muros de mampostería en cuña, se hace calada; los muros exteriores, siguiendo la sugerencia que da la misma sección de la bóveda interior, reducen considerablemente su espesor y comunican hacia afuera a través de amplios vanos que hacen aparecer sus livianas mochetas como verdaderos pilares. Los muros interiores se aligeran a menudo mediante nichos, y hasta llegan a taladrarse en algunos casos —adelanto casi único en esta arquitectura—[42] con unos vanos muy pequeños que hacen las veces de ventanas, o más bien de ventilas (fig. 126). Y como vemos en la figura 128, la relación entre macizos y huecos es más balanceada que en los templos de Tikal (pág. 96) que, sin embargo, son posteriores. Entre los años 602 y 692 de nuestra era, época en que se erigieron los principales edificios de la ciudad, como el *Palacio* (fig. 125) y los *templos de la Cruz* (fig. 128), *del Sol* —quizá el más exquisito en sus proporciones (lám. XI y fig. 129)— *de la Cruz Foliada y el de las Inscripciones* (fig. 130), considera Salvador Toscano que "Palenque se encumbró arquitectónicamente sobre el resto del mundo maya al romper el tradicional temor a los vanos, calando múltiples pórticos en su palacio y templos, con una amplitud que excede a dos metros y alcanza casi cuatro metros en algunos casos, lo que vino a dar a sus construcciones una fisonomía revolucionaria inconfundible."[43]

FIG. 129

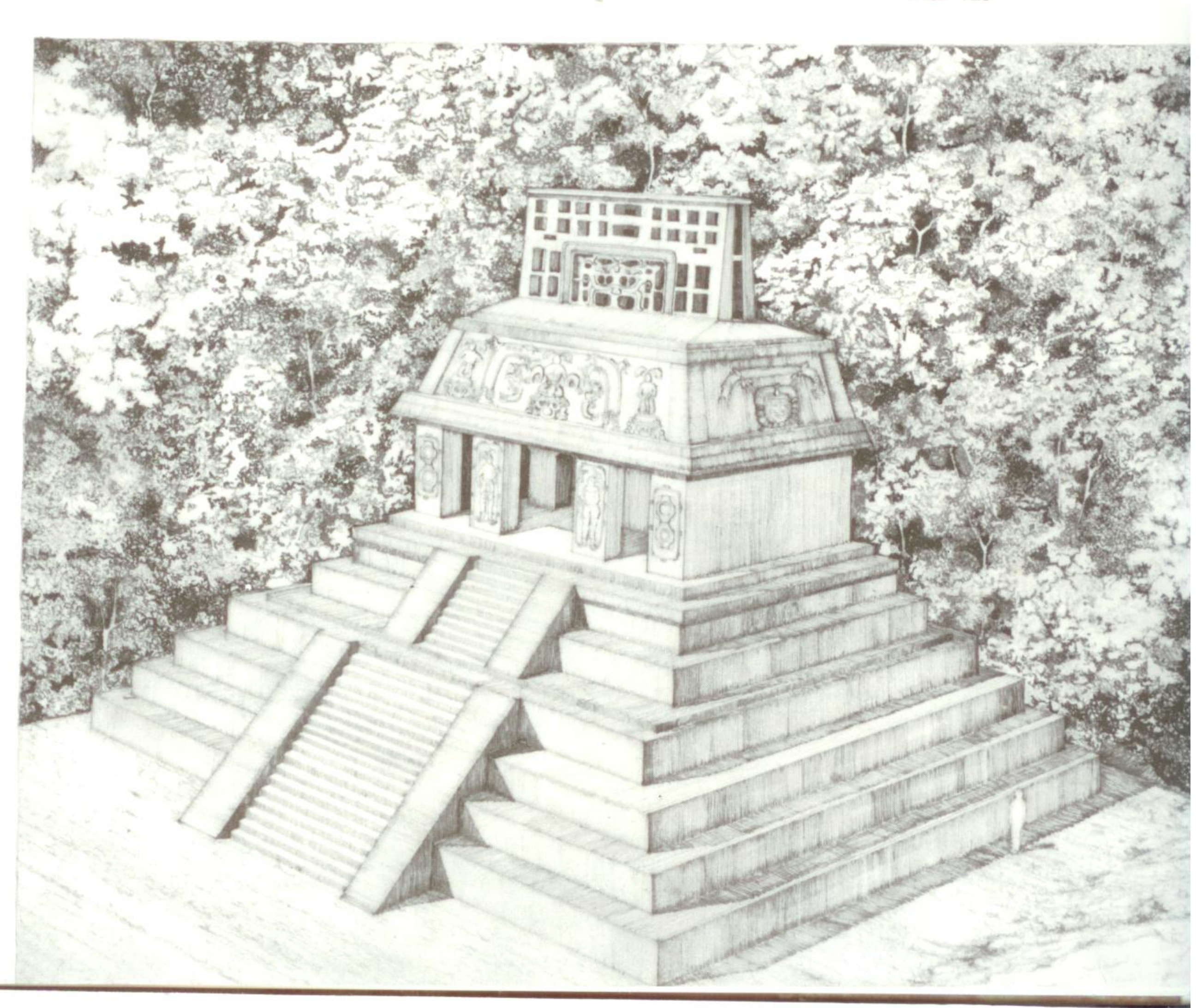
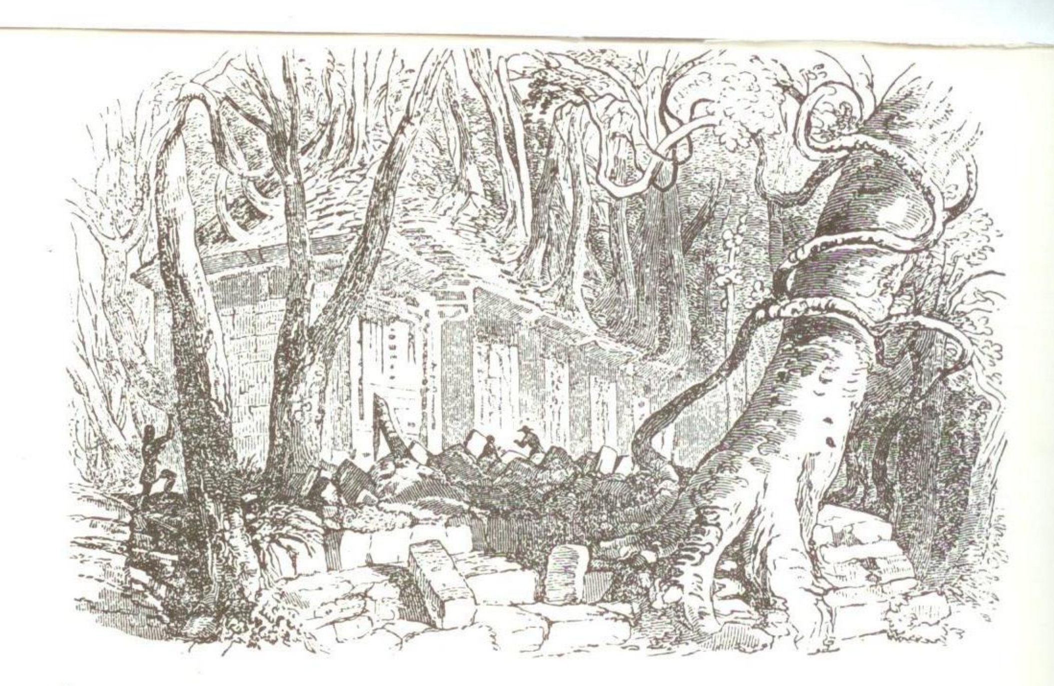


FIG. 129. El "templo del Sol" en Palenque que, junto con el "de la Cruz", conserva casi entera su crestería calada; consolidado y en parte restaurado hoy día, constituye uno de los exponentes más armoniosos de la arquitectura palencana (dibujo de Carlos Villar Medrano, basado en fotos, así como en la reconstrucción de Miguel Ángel Fernández).

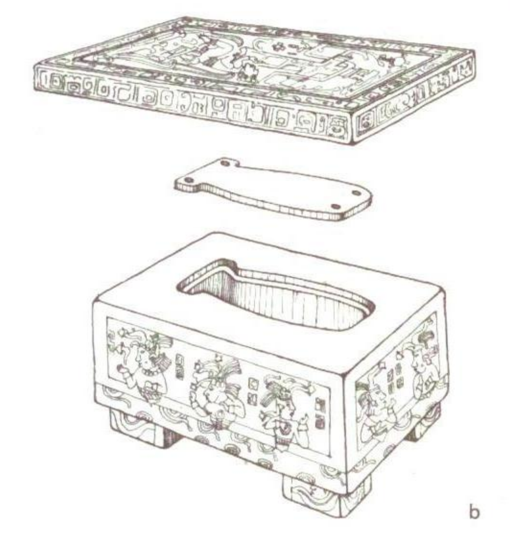
41. Pocas ciudades mayas muestran ejes rigurosos en su composición, y salvo casos de un rigor extremo como Nakum (véase la pág. 97) o de un orden muy flexible como Copán (véase pág. 79), las ciudades mayas suelen tener una traza muy libre, generalmente adaptada a la topografía del terreno. **42.** Véase nota 18, página 85. **43.** Salvador Toscano, obra citada, pág. 128.

FIG. 130

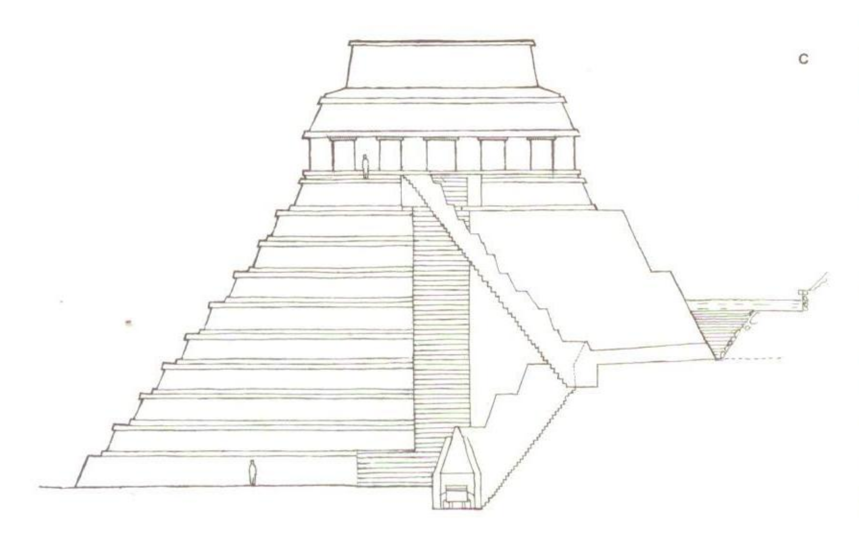


a

LA CRIPTA SECRETA DE PALENQUE



b



c

Única excepción conocida hasta la fecha[44] en toda la arquitectura mesoamericana, el *templo de la Inscripciones*[45] (fig. 130), fue construido para ocultar la tumba de algún personaje importante, la famosa *cripta secreta* de Palenque. Tapada posteriormente con escombros —salvo el conducto mágico o *almoducto* que mantenía el contacto con el alma del muerto—[46] y cuidadosamente sellada por una losa de piedra, una escalera techada con una sucesión escalonada de bóvedas en saledizo comunicaba el nivel del templo con el de la cripta en dos tramos, presentando a media altura un quiebre provisto de dos anchas galerías de ventilación que daban a un patio lateral. Al final del último tramo, hacia el eje transversal de la pirámide y un poco más abajo del nivel del piso exterior, se hallaba un corredor y, a un lado de éste, sellada por una losa triangular, la entrada a la cripta a la que se penetraba bajando unos cuantos escalones.

Podemos imaginar la emoción del descubridor, el arqueólogo Alberto Ruz Lhuillier, cuando después de dos años de trabajo dedicados a limpiar de escombros el pasadizo, fue hallando primero unas ofrendas, luego un muro, detrás de éste los restos de unos sacrificados y, finalmente, tras haber hecho girar la losa que tapaba la entrada, tuvo la visión maravillosa de la cripta, inmensa para los mayas, pues sus dimensiones interiores, excluyendo la escalera de acceso, son de 7 metros de largo por 3.75 de ancho y 7 de alto, con la clásica forma de bóveda maya reforzada por unas gruesas vigas de piedra oscura pulida. Las paredes ostentaban unos relieves de estuco y, ocupando casi todo el espacio interior, estaba un enorme bloque monolítico de seis soportes, cubierto por una lápida monolítica de 3.80 por 2.20 metros de lado y 0.25 de espesor, finamente esculpida en sus cuatro costados y en su cara superior. En el piso se hallaban, en calidad de ofrendas, dos cabezas modeladas en estuco, de una ejecución y de una expresión extraordinarias (fig. 131). Lo más emocionante fue quizá el momento en què, después de haber alzado cuidadosamente la lápida monolítica, se comprobó que el enorme bloque cuadrangular contenía un sarcófago de forma curva, excavado y tapado con una losa perfectamente embonada y sellada (fig. 130).

Al levantar esa tapa, se pudo contemplar el esqueleto de aquel hombre, que debe haber significado mucho para los palencanos, con una máscara de mosaico de jade que se había deslizado de su rostro, y con el cuerpo cuajado de finísimas joyas de jade, diademas, orejeras, anillos para el pelo y para cada dedo, collares, pulseras, etc. (véase la lám. XIV).



FIG. 131

FIG. 130. "Templo de las Inscripciones" y cripta secreta de Palenque. **a.** Estado en que se hallaba el templo de las Inscripciones en 1841, cuando lo exploraron Stephens y Catherwood. Se aprecia con dramática claridad la destrucción causada en las construcciones mayas por la selva tropical; grabado de Frederick Catherwood. **b.** Croquis que muestra las principales partes que componen el sarcófago que ocupaba la casi totalidad del espacio interior de la cripta: la gruesa lápida sepulcral monolítica esculpida en bajorrelieve, y la enorme masa monolítica del sarcófago propiamente dicho, con su tapadera perfectamente ajustada y sus gruesos soportes labrados. **c.** Croquis del "templo de las Inscripciones" en que se aprecia, hacia la izquierda, parte de la fachada principal y, hacia la derecha, la proyección en corte de la cripta secreta, con los dos tramos de la escalera secreta y sus galerías de ventilación dando a un patio hundido (dibujos de Gil López Corella y Rafael Costábile H., según Ignacio Marquina). **FIG. 131.** Una de las dos cabezas de estuco que se hallaban, en calidad de ofrendas, al pie del sarcófago; presenta el rostro ascético de un sacerdote con la típica disposición del pelo en mechones escalonados y el adorno nasal que cubre la nariz desde la punta hasta la mitad de la frente (dibujo de Paul Gendrop).

44. Aunque algunos autores creen que deben existir otros casos similares. **45.** Así llamado por los grandes paneles labrados con inscripciones glíficas, que se hallan empotrados en el interior del templo. **46.** Consiste en un delgado ducto de sección cuadrada, hecho de piedra con mortero, y que corre a uno de los lados de la escalera, ajustándose al perfil de ésta.

a

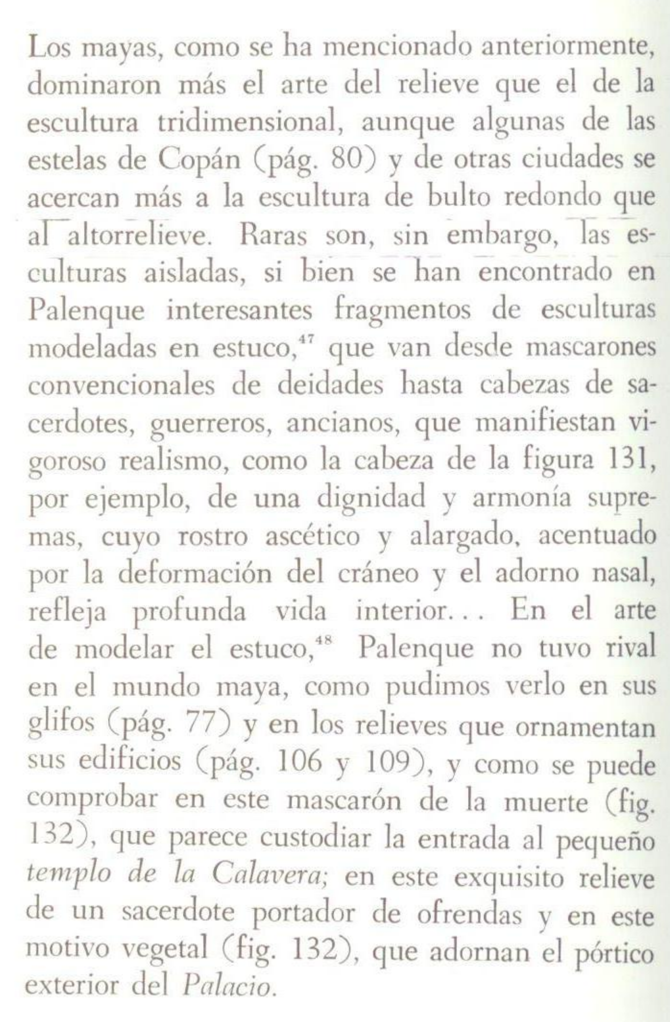


LOS RELIEVES DE PALENQUE



b

FIG. 132



Los mayas, como se ha mencionado anteriormente, dominaron más el arte del relieve que el de la escultura tridimensional, aunque algunas de las estelas de Copán (pág. 80) y de otras ciudades se acercan más a la escultura de bulto redondo que al altorrelieve. Raras son, sin embargo, las esculturas aisladas, si bien se han encontrado en Palenque interesantes fragmentos de esculturas modeladas en estuco,[47] que van desde mascarones convencionales de deidades hasta cabezas de sacerdotes, guerreros, ancianos, que manifiestan vigoroso realismo, como la cabeza de la figura 131, por ejemplo, de una dignidad y armonía supremas, cuyo rostro ascético y alargado, acentuado por la deformación del cráneo y el adorno nasal, refleja profunda vida interior... En el arte de modelar el estuco,[48] Palenque no tuvo rival en el mundo maya, como pudimos verlo en sus glifos (pág. 77) y en los relieves que ornamentan sus edificios (pág. 106 y 109), y como se puede comprobar en este mascarón de la muerte (fig. 132), que parece custodiar la entrada al pequeño *templo de la Calavera;* en este exquisito relieve de un sacerdote portador de ofrendas y en este motivo vegetal (fig. 132), que adornan el pórtico exterior del *Palacio.*

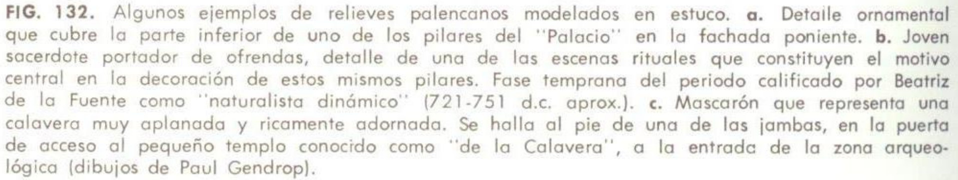


FIG. 132. Algunos ejemplos de relieves palencanos modelados en estuco. **a.** Detalle ornamental que cubre la parte inferior de uno de los pilares del "Palacio" en la fachada poniente. **b.** Joven sacerdote portador de ofrendas, detalle de una de las escenas rituales que constituyen el motivo central en la decoración de estos mismos pilares. Fase temprana del periodo calificado por Beatriz de la Fuente como "naturalista dinámico" (721-751 d.c. aprox.). **c.** Mascarón que representa una calavera muy aplanada y ricamente adornada. Se halla al pie de una de las jambas, en la puerta de acceso al pequeño templo conocido como "de la Calavera", a la entrada de la zona arqueológica (dibujos de Paul Gendrop).

47. Es interesante notar cómo el arte escultórico de Palenque muestra, en contraste con la mayoría de las ciudades mayas del área central, una casi total ausencia de "estelas" esculpidas, y escasos ejemplos de altares; desarrolla, en cambio, numerosos paneles —esculpidos en piedra o modelados en estuco— que suele incorporar en los muros de sus edificios. **48.** El arte de modelar el estuco aparece, sin embargo, aunque usado en menor escala o con un sentido diferente, en otras muchas ciudades mayas tales como Comalcalco, Tabasco, Uaxactún y otras ciudades del Petén (véanse las págs. 88 y 90) y algunas zonas de Yucatán: el área de Río Bec y de Chenes, y sitios como los de Izamal y Acancéh (véase la pág. 174). **49.** Así tenemos los templos de las Inscripciones, del Sol, de la Cruz, de la Cruz Foliada, del Bello Relieve, etc. **50.** Sylvanus G. Morley, obra citada, pág. 370. **51.** Paul Westheim, obra citada, pág. 223. **52.** Beatriz de la Fuente, «La escultura de Palenque», pág. 179.

c





Semejantes cualidades se encuentran en los bajorrelieves que decoran el interior de los santuarios y cámaras, relieves cuyo tema central ha motivado el nombre actual de cada templo.[49] Estos relieves, que son tallados generalmente en piedra caliza "...tan dura y de grano tan fino, que casi posee la calidad de la piedra usada en litografía", observa Morley,[50] presentan por lo común escenas de ofrendas, como lo vemos en el *escriba* (pág. 116) y en el elemento central de la *lápida de los esclavos,* de exquisita factura (fig. 133), que muestra a un *halach-uinic* ricamente ataviado —cuajado de joyas de jade al igual que el personaje enterrado en la cripta secreta— y que, sentado sobre un cojín soportado por dos esclavos, al parecer enanos, está en actitud de recibir las ofrendas que le presentan un hombre y una mujer colocados a ambos lados. Podemos apreciar la extraordinaria seguridad, así como la elegante fluencia de las líneas, la expresividad del perfil y, como suele ocurrir entre los mayas, de las manos, que parecen comunicar vida a las figuras.

"Musicalidad de la línea —comenta Westheim—[51] línea henchida de vivencia sensual, que se desenvuelve en *crescendos* y *decrescendos* de clásica belleza." Nos encontramos aquí en presencia de un arte en plena posesión de sus medios, clásico en toda la acepción de la palabra; y concluye Beatriz de la Fuente: "... el arte ha logrado la idealización del hombre maya... Los personajes, despojados de superfluas imágenes simbólicas y aun casi de adornos y atributos jerárquicos, surgen seguros y confiados como seres únicos y personales. Han concentrado en sí mismos las fuerzas cósmicas y las posibilidades existenciales; la imagen del hombre-sacerdote suple y concentra los símbolos de la vida y de la muerte. Una nueva imagen del hombre había sido creada en una ciudad del mundo maya: Palenque."[52]



a

b

FIG. 133

c

a

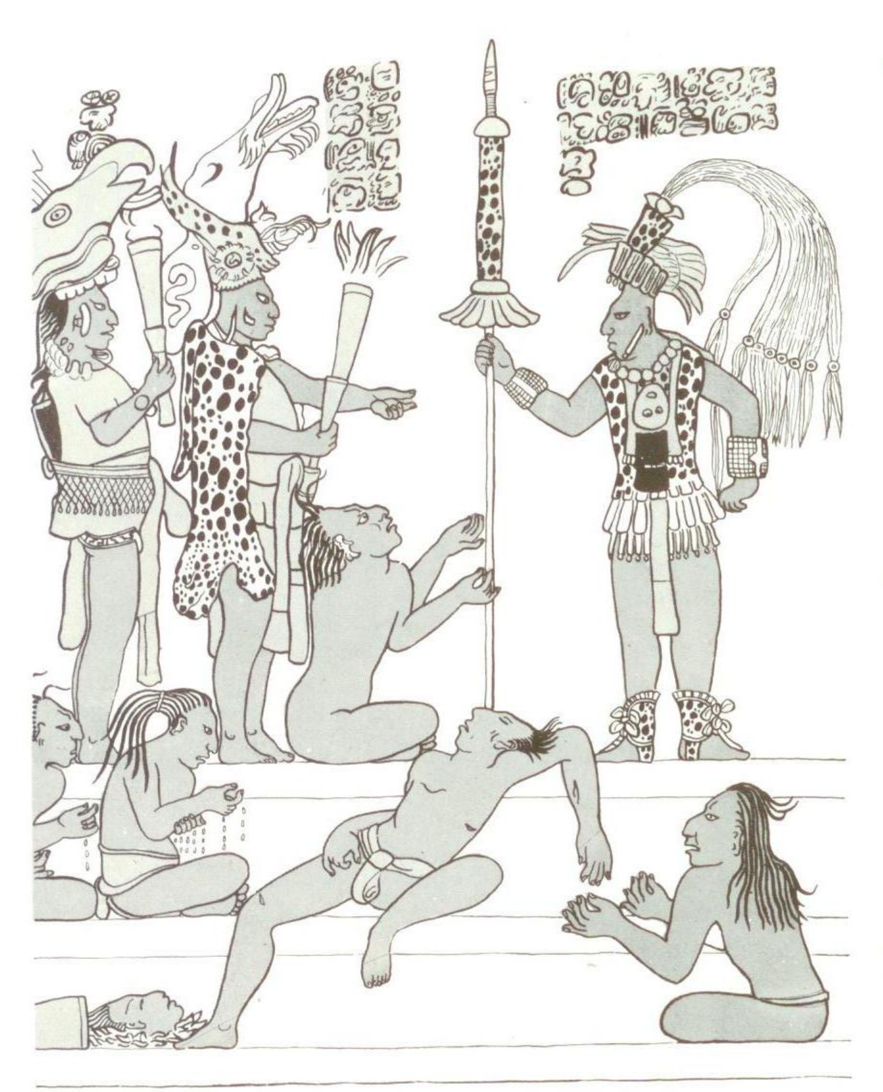


FIG. 134

FIG. 134. Fragmentos de las pinturas murales de Bonampak, Chiapas; año 785 d.c. aprox. **a.** Elemento central de la "escena de entrega de los cautivos", en el cuarto número 2 del "templo de las Pinturas". **b.** Conjunto de músicos y danzantes, en el cuarto número 1 (dibujos de Paul Gendrop, según las copias realizadas directamente sobre las pinturas originales por Agustín Villagra Caleti).

b



Antes de haberse descubierto los frescos de Bonampak,[53] se sabía muy poco sobre numerosos aspectos de la vida diaria entre los mayas clásicos, si bien, como lo veremos más adelante, se conocían sus dotes de pintores y su dominio de la línea en los pocos manuscritos aún existentes, así como en las hermosas vasijas policromadas del periodo clásico; a lo cual podríamos añadir la inmensa cantidad de bajorrelieves, que también solían ser pintados. Sin embargo, salvo algunas excepciones en que surge con frescura y espontaneidad una escena realista: el perro que viaja con su amo, por ejemplo (pág. 91), se trata por lo general de escenas altamente convencionales en que predominan representaciones mitológicas, o escenas de ofrendas en donde la figura del mediador cobra a menudo más importancia que el símbolo de la deidad misma. Las pinturas de Bonampak, en cambio, aparte de su enorme valor documental, constituyen, desde el punto de vista estético, una revelación no sólo en cuanto al dominio de la técnica,[54] sino en cuanto a la riqueza de la paleta, el sentido del color, la seguridad y soltura de la línea (lám. XII), el realismo de las escenas, que escapan casi totalmente a la convención; obsérvese, por ejemplo, en medio de los músicos (fig. 134), el animado grupo de danzantes con disfraces de animales acuáticos, la actitud natural del músico que toca el *huéhuetl* y parece marcar el compás a sus compañeros, el alarde de perspectiva de los dos parasoles y, en la famosa *escena de entrega de los cautivos* (fig. 134), el magistral escorzo de un moribundo, representado en el difícil momento de transición entre la vida y la muerte. . .



a

FIG. 135

b



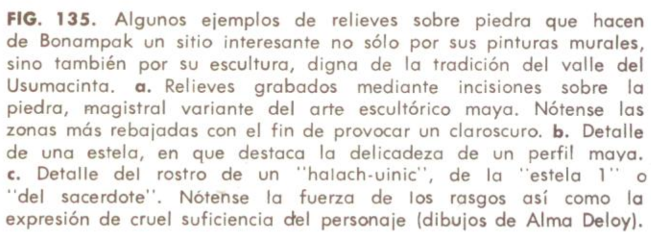
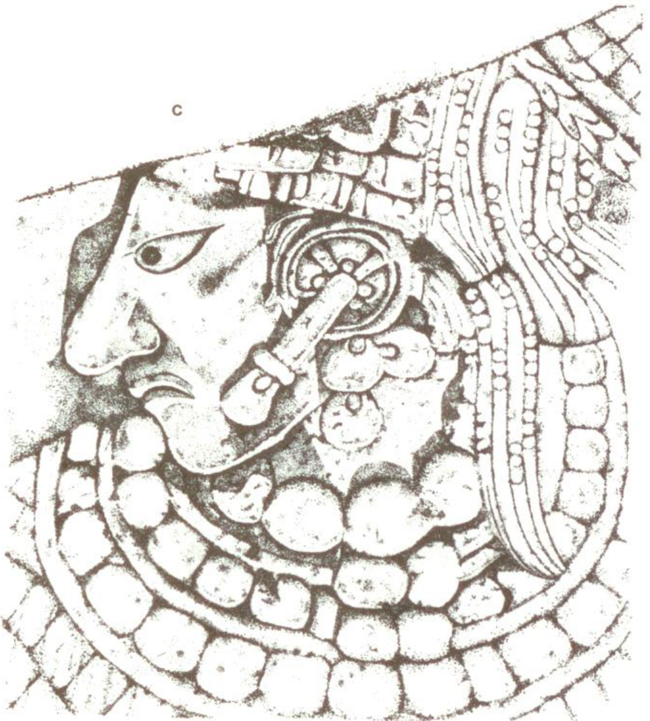
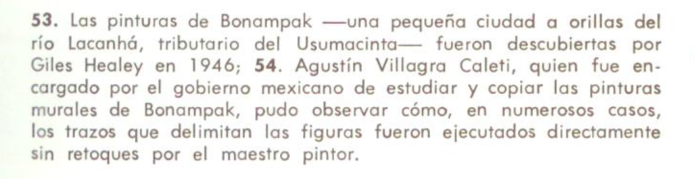


FIG. 135. Algunos ejemplos de relieves sobre piedra que hacen de Bonampak un sitio interesante no sólo por sus pinturas murales, sino también por su escultura, digna de la tradición del valle del Usumacinta. **a.** Relieves grabados mediante incisiones sobre la piedra, magistral variante del arte escultórico maya. Nótense las zonas más rebajadas con el fin de provocar un claroscuro. **b.** Detalle de una estela, en que destaca la delicadeza de un perfil maya. **c.** Detalle del rostro de un "halach-uinic", de la "estela 1" o "del sacerdote". Nótense la fuerza de los rasgos así como la expresión de cruel suficiencia del personaje (dibujos de Alma Deloy).

c





53. Las pinturas de Bonampak —una pequeña ciudad a orillas del río Lacanhá, tributario del Usumacinta— fueron descubiertas por Giles Healey en 1946; **54.** Agustín Villagra Caleti, quien fue encargado por el gobierno mexicano de estudiar y copiar las pinturas murales de Bonampak, pudo observar cómo, en numerosos casos, los trazos que delimitan las figuras fueron ejecutados directamente sin retoques por el maestro pintor.



FIG. 136



Junto con sus *glifos* cronológicos y astronómicos, y su ingenioso sistema numérico de base vigesimal, los pueblos mesoamericanos fueron los únicos, en América precolombina, en idear sistemas de escritura ideográfica que, a la llegada de los españoles, estaban evolucionando hacia signos de carácter fonético, etapa anterior, aunque todavía muy primitiva, a un tipo de escritura similar al nuestro. De los teotihuacanos, no se conocen más que algunos signos de valor simbólico; y de los mayas, la mayoría de los numerales y glifos de carácter astronómico-cronológico han encontrado ya una interpretación bastante amplia, si bien no se han podido descifrar hasta la fecha los glifos ideográficos que se registran en numerosos relieves y pinturas donde parecen corresponder a las *leyendas* descriptivas de algunas escenas, como aparecen, por ejemplo, en las pinturas de Bonampak, arriba de ciertos personajes (fig. 134). En cuanto a los libros manuscritos, tan abundantes en la época prehispánica, sólo una veintena de ellos han logrado llegar hasta nosotros, escapando milagrosamente a la destrucción causada por el tiempo y, sobre todo, en forma sistemática, por los primeros misioneros. . .[55] Estos manuscritos o *códices* indígenas, generalmente elaborados en piel de venado estucada, en tela de algodón, en papel de *amate* o de *maguey,* solían pintarse, por ambas caras, en tiras largas que luego se doblaban cuidadosamente en forma de biombo, y su contenido era de naturaleza astronómica, calendárica, mitológica o histórica.

FIG. 136. El dominio de la línea en el arte maya. **a.** Escriba o pintor, magistralmente esculpido en una lápida de Palenque, y justamente considerado por Beatriz de la Fuente como una de las cumbres del arte escultórico maya; año 783 d.c. aprox. **b.** La mano del artista que, sosteniendo un pincel, emerge de las fauces de una serpiente mitológica, dibujo grabado sobre hueso; "entierro 116" del templo I de Tikal. **c** y **d.** Detalles del Códice Dresden (dibujos de Paul Gendrop). **FIG. 137.** Dibujos grabados sobre hueso, provenientes del "entierro 116" del templo I de Tikal; periodo clásico tardío. **a.** Aparecen tres pequeños dioses pescando. **b.** Cautivo atado. Nótense los mechones de pelo ensartados en cuentas o canutos, así como la extraordinaria seguridad de los trazos, que hacen de estos huesos labrados un verdadero alarde de técnica preciosista maya (dibujos de Paul Gendrop, según reconstrucciones del museo local de Tikal).

De los mayas clásicos, no se conoce ningún manuscrito, aunque el famoso *códice de Dresden,*[56] pintado posiblemente hacia el siglo XII, o sea mucho después del colapso de las grandes ciudades de la selva, parece conservar con la "fineza de su línea, verdaderamente oriental",[57] todo el grafismo sensual, barroco y preciosista de la tradición clásica (fig. 136); características que ya hemos podido apreciar en casi todas las obras mayas, particularmente en los relieves y la pintura, y que comprobamos una vez más en estos extraordinarios dibujos, finamente grabados en hueso y depositados como ofrenda dentro de uno de los más ricos entierros hallados en Tikal (fig. 137).

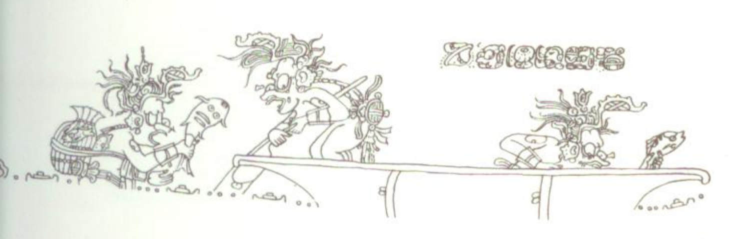
Una de las cualidades estéticas más destacadas de los mayas es, sin duda, su inclinación poco común por el dibujo, con una sensibilidad que se asemeja a la oriental, como observa acertadamente Toscano, quien considera que los bajorrelieves mismos son "...verdaderos dibujos en piedra".[58] Paul Westheim habla de "...una fantasía nerviosa y desbordante", del "...goce de la línea ondulada, del ornamento"...[59] Y, en efecto, si podemos definir al arte teotihuacano como el dominio de la línea recta, es indiscutiblemente la línea curva la que impera en el arte maya del área central.

55. Fray Juan de Zumárraga y fray Diego de Landa, entre otros, se vanaglorian de haber mandado quemar todos los archivos indígenas que cayeron en su poder; **56.** Quizá una copia tardía de un manuscrito de época clásica, el códice de Dresden es llamado así por ser propiedad de la biblioteca municipal de Dresden en Alemania. **57.** Salvador Toscano, obra citada, pág. 350. **58.** Ibídem, pág. 22. **59.** Paul Westheim, obra citada, pág. 235.



b

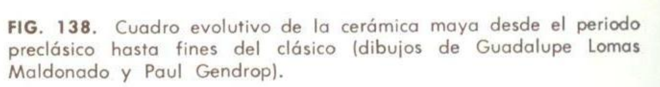
FIG. 137



a

La cerámica no escapa a las características generales del arte maya. De las formas geométricas simples de su primer periodo conocido como *Mamom*[60] (1100-800 A. C.), comunes en casi todas las culturas preclásicas —cajetes de *doble curvatura*, uso de cuatro soportes mamiformes y soportes anulares destinados a asentar vasijas de fondo curvo, etcétera (fig. 138, *a, e*)—, se pasa poco a poco, en el periodo *Chicanel* (800 A. C.-200 D. C.), a unas formas que ya corresponden a tipos locales (fig. 138, *f, h*), con características decididamente mayas que perdurarán hasta la época clásica, como es el caso del grueso anillo saliente —o *basal flange* en inglés— que adorna la parte inferior de muchos cajetes (fig. 138, *f, i, l*). La cerámica del periodo *Tzakol* (200-600 D. C.), que marca el final del preclásico y el principio de la época clásica, además de prolongar estas formas, recibe fuerte influencia por parte de Teotihuacán, tomando de éste la forma tan característica de sus vasijas trípodes de fondo plano y con tapaderas (fig. 138, *g, k*), aunque el espíritu con que se les decora sea con frecuencia resueltamente maya (fig. 139, *a*). Y, finalmente, en el periodo *Tepeuh* 600-900 D. C.), que coincide con el clásico tardío o *edad de oro* de los mayas, vemos surgir las formas más delicadas, con una rica ornamentación polícroma o *champlevé* (fig. 138, *j, m-p, r,* lám. XIII y fig. 139, *a-f*). Mencionamos también algunas vasijas labradas en alabastro y finalmente grabadas con decoración incisa (fig. 139, *d*); y esculturas en barro, como el cilindro de Palenque y la barroca urna de Teapa (fig. 139, *g, h*).

FIG. 138


FIG. 138. Cuadro evolutivo de la cerámica maya desde el periodo preclásico hasta fines del clásico (dibujos de Guadalupe Lomas Maldonado y Paul Gendrop).

60. Los nombres de las fases evolutivas se basan en la clasificación propuesta por Morley para la cerámica de Uaxactún.



FIG. 139. Algunos ejemplos selectos de la cerámica maya de la época clásica. **a.** Hermosa vasija trípode de Uaxactún; si bien es teotihuacana en su silueta general, es definitivamente maya por su decoración. **b.** a **f.** Aquí vemos la rica variedad en las formas como en la ornamentación, incluyendo la excepcional vasija **d,** finamente labrada y pulida en ónix. **g.** y **h.** Urnas de barro policromado que provienen de Palenque y de Teapa, Chiapas (dibujos de Paul Gendrop, Carlos C. Blackaller, Vicente Negrete H., Juan Manuel Samperio Olguín, Elba Perera del Valle y J. Ángel Cervantes Rodríguez).



Los mayas, como vimos, fueron geniales dibujantes más que escultores, pues si bien llevaron el bajorrelieve a un grado de refinamiento supremo, casi no tallaron esculturas de bulto redondo, salvo escasos ejemplares en piedra, madera y hueso (fig. 140 y lám. XIV). En cambio, al lado de su elaborada cerámica de uso ritual, modelaron en diversos sitios tales como Jonuta (fig. 140), exquisitas estatuillas de barro destinadas, junto con otras ofrendas funerarias, a acompañar a los muertos en el más allá. El cementerio de la pequeña isla de Jaina (véase el mapa, pág. 163) es hasta la fecha el lugar en que se ha descubierto el mayor número de delicadas figurillas que corresponden al periodo clásico maya (300-900 D. C.), habiendo sido aparentemente, en aquel entonces, una importante necrópolis, a la vez que gran centro de producción e intercambio de cerámica.

a

Junto con las pinturas de Bonampak, estas estatuillas constituyen un documento muy valioso sobre la vida de personajes de la época: sacerdotes o caudillos en actitud llena de dignidad y de suficiencia (fig. 140, y lám. XIV), sacerdotisas, guerreros, mercaderes, jugadores de pelota, actores (véase la pág. 203), bailarines, músicos, tejedoras (véase la pág. 253), sirvientes, lisiados, personajes grotescos, ancianos enamoradizos, etc.

b



Algunas de ellas, apartándose de la actitud hierática, llegan a ser, al igual que muchas estatuillas del Occidente (véanse las págs. 18 y sigtes.) verdaderas *instantáneas*, llenas de frescura y de vida, como vemos en el joven *Adonis* que contempla su rostro en un espejo (fig. 141), en el sirviente en actitud de rascarse el cuello (fig. 141), y en el jugador de pelota (pág. 87).

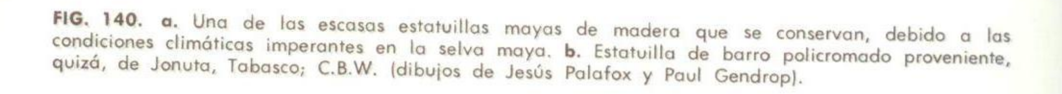


FIG. 140. a. Una de las escasas estatuillas mayas de madera que se conservan, debido a las condiciones climáticas imperantes en la selva maya. **b.** Estatuilla de barro policromado proveniente, quizá, de Jonuta, Tabasco; C.B.W. (dibujos de Jesús Palafox y Paul Gendrop).





a.



b.

c.

d.





Estas figurillas son frecuentemente hechas a molde, particularmente el rostro cuya minuciosidad es realzada por la ejecución a veces más burda del cuerpo. La ornamentación y los atributos del rango (joyas, tocados, vestimentas, sandalias, abanicos, bolsas, escudos, etc.) son añadidos a menudo conforme a la técnica del *pastillaje* y complementados mediante incisiones, aumentando el contraste con la delicadeza del rostro. Y finalmente, el uso del color imparte vida a las figuras.

Alternando de un extremo a otro, del elegante y delicado realismo de las esculturas de Palenque (páginas 112 y 113) a la abigarrada vegetación de figuras que invaden las estelas de Copán y de Quiriguá (págs. 80 y 122), el arte maya es un arte de contrastes, un fascinante mundo sensual e inquieto, siempre dispuesto a evadirse; arte en consonancia con su exuberante selva tropical, de clima cálido y húmedo, al opuesto de la severa y reposada sobriedad geométrica de Teotihuacán. Pero, este mundo de formas tocaba a su fin. El mismo derroche de ornamentación de fines del periodo clásico deja prever la decadencia. Toscano apunta acertadamente que este arte "...progresaba notablemente en elegancia y elaboración, pero perdiendo en majestad lo que ganaba en belleza".[61] El glifo maya, observa Westheim "...se vuelve caligrafía artificial y artística, llena de arabescos de un grafismo original y refinado";[62] llega incluso a usarse con fines meramente ornamentales (fig. 138-*o*, pág. 118).

a





b FIG. 141

c

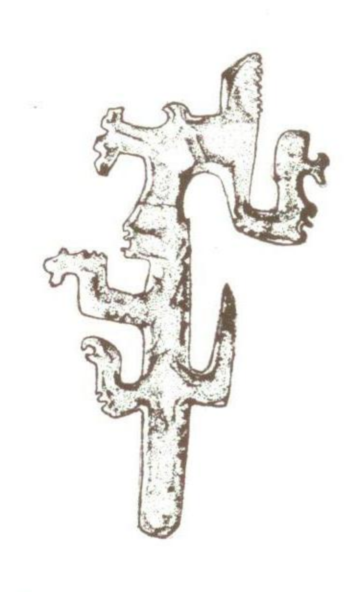


FIG. 141. Estatuillas de barro de la isla de Jaina, Campeche. **a.** Personaje ataviado con un amplio y largo quechquémetl y llevando en la mano un sombrero; M.N.A.; **b.** Esclavo o sirviente rascándose el cuello. Esta figurilla destaca por la exquisitez de sus detalles; M.A.T. **c.** Joven guerrero que contempla su rostro en un espejo hecho de un grueso disco de obsidiana finamente pulida; C. P.; 20 centímetros de largo; muchas de esas estatuillas —rara vez identificables como efigies de dioses— son verdaderos retratos de la sociedad maya, y resaltan en ellas algunos aspectos de su peculiar ideal de belleza física, tales como el corte escalonado del pelo, claramente separado en mechones regulares; la frente huidiza —acentuada por la deformación craneana—; los ojos almendrados, a menudo con estrabismo artificial, la nariz alargada mediante un adorno que invade parte de la frente, el labio inferior caído, el mentón ligeramente recogido o huidizo, los frecuentes tatuajes en el rostro, etc. (dibujos de Paul Gendrop).

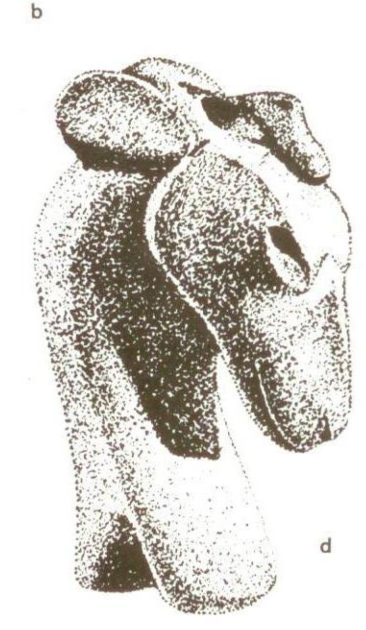
61. Según Paul Westheim, obra citada, pág. 233. **62.** Paul Westheim, obra citada, pág. 241.



a



b



d

Y después de fantasías tropicales tales como el famoso *zoomorfo P* de Quiriguá (fig. 142), el universo artístico más rico que tuvo la América precolombina se desvanece, y la selva vuelve a invadir los restos de los brillantes centros ceremoniales, conforme éstos van siendo abandonados uno tras otro. Al final del *baktún* 9 (830 D. C.), Uaxactún esculpe su última estela. "Se había traspuesto la cumbre... —comenta lapidariamente Morley—[63] y se inició en la escultura un movimiento de retroceso del que jamás se repusieron los mayas..."

Numerosas hipótesis han sido emitidas respecto a las posibles causas de este brusco colapso: decadencia artística como un reflejo del deterioro social; rebelión de las masas contra una casta sacerdotal cada día más degenerada y arbitraria; luchas intestinas, epidemias, sequía, agotamiento del suelo por las deficiencias mismas del sistema de monocultivo del maíz, etc. Quizá permanezcan para siempre ocultas bajo la selva tropical las profundas razones que originaron este total abandono.

FIG. 142. a. "Estela E"de Quiriguá, Guatemala; 775 d.c. aprox.; mide 10.67 metros de alto y pesa aproximadamente 65 toneladas. **b.** Altar "zoomorfo P", de Quiriguá; 795 d.c. aprox.; mide 3.50 metros de ancho. La escultura de Quiriguá —ciudad de tardío florecimiento clásico, considerada como un epígono de Copán— se distingue por sus dimensiones colosales y por sus formas caprichosas. **c.** Objeto maya de uso ritual o mágico, labrado en piedra. **d.** Cabeza de venado esculpida en piedra, proveniente del lago Izabal, Guatemala; I.A.H.G. (dibujos de Ignacio Cabral, Paul Gendrop, Alma Deloy y Miguel Dada y Lemus).

63. Sylvanus G. Morley, obra citada, pág. 408.

c



FIG. 142

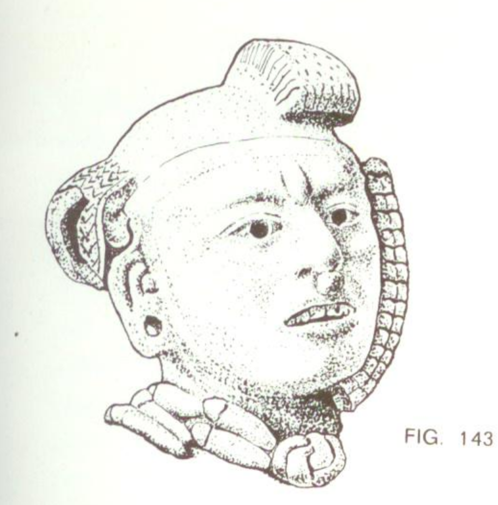


FIG. 143

LOS ZAPOTECAS



MONTE ALBÁN, LA CIUDAD DE LOS MUERTOS.

Desde fines del periodo preclásico medio, la región de Oaxaca se destacó como uno de los principales núcleos culturales de Mesoamérica. Ya hemos visto cómo fue que algunos de los primeros intentos de arquitectura en piedra aparecieron en Montenegro (véase la pág. 36). Y Monte Albán, que muestra huellas de continua ocupación humana por espacio de unos 2 000 años —un *record* entre las ciudades de Mesoamérica— surgió desde el siglo VII antes de nuestra era y habría de convertirse en la metrópoli religiosa de los zapotecas.

Esta cultura zapoteca parece haberse iniciado con grupos de procedencia olmeca que se asentaron en diversos sitios de la zona oaxaqueña.[1] Es así como el estilo de la cerámica (véase la pág. 137) y el de los bajorrelieves de las primeras etapas culturales de Monte Albán, conservaron fuerte influencia olmeca. Conocidos por su actitud particularmente dinámica bajo el nombre de *danzantes* (figura 144), estos relieves ostentan en su mayoría un perfil olmecoide característico (véase la figura 30).





a b

FIG. 144

c

FIG. 143. Rostro zapoteca, fragmento de una escultura hueca modelada en barro; de la fase "Loma Larga" o de transición; C.H.L. (dibujo de Paul Gendrop). **FIG. 144.** **a.** y **b.** Dos relieves grabados en piedra, de la llamada serie de "danzantes" de Monte Albán. **c.** Relieve de Dainzú, Oaxaca, zona recientemente descubierta que vino a enriquecer los documentos de influencia olmeca tales como los "danzantes" de Monte Albán, pero de carácter más narrativo; se trata, en su mayoría, de personajes ataviados con máscaras y, a menudo, con atributos de jugadores de pelota (dibujos de Ignacio Cabral, según Miguel Covarrubias e Ignacio Bernal) (véase el boletín núm. 27 del I.N.A.H.).

1. Tales como Monte Albán, Cuilapan, Zimapán y Dainzú.

Algunas de las representaciones de esos *danzantes* muestran miembros deformados, así como elementos que pueden referirse a un culto fálico, y en casi todas domina un sentido del movimiento, poco común en el arte prehispánico. Como observa Miguel Covarrubias, el estilo de los *danzantes*, más que verdadera escultura, consiste en "...dibujos lineales en gran escala sobre piedra, y la línea, de 2.5 a 5 centímetros de ancho, tiene gran fluidez y soltura".[2] Pero algunas de estas esculturas habrían de convertirse en simple material de relleno[3] con el correr de los años, fueron incorporadas en los muros de nuevas construcciones, mientras que permanecen *in situ* en el edificio llamado de los *danzantes* y en el edificio *J*, una de las construcciones más antiguas, y quizá el primer observatorio astronómico de Mesoamérica (figs. 145 y 146). Pues a través de su largo desarrollo cultural, al igual que otros sitios prehispánicos, Monte Albán atravesó por diversas etapas de edificación.

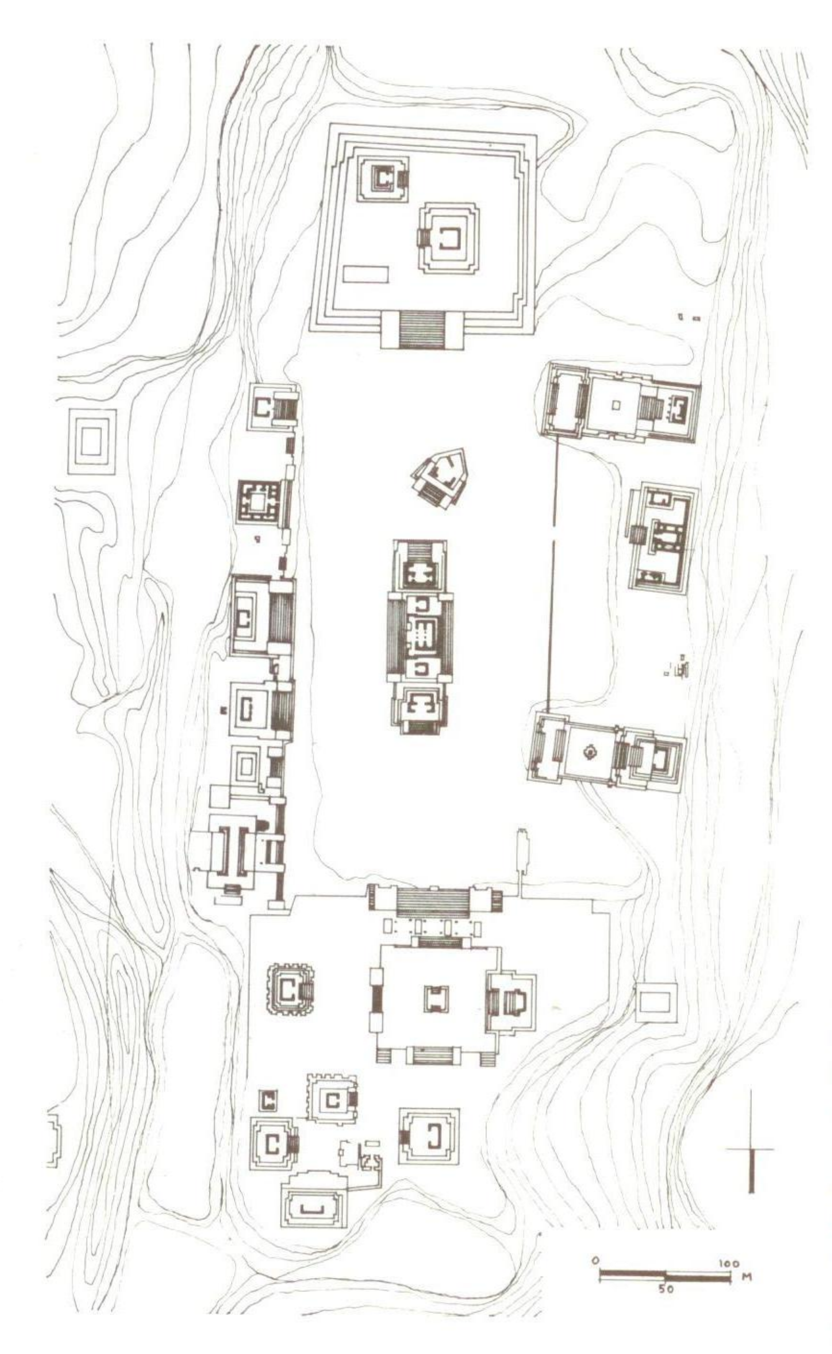


FIG. 145. Planta general de la "Gran Plaza Central" de Monte Albán (dibujo de Gualterio Esparza D., según Ignacio Marquina). Nótese la flexibilidad de los principales ejes y la ausencia de simetría. **FIG. 146.** Panorámica aérea de la "Gran Plaza Central" de Monte Albán, vista desde el nornoreste; se ve en primer término la elevada meseta artificial que integra la plataforma norte, subdividida a su vez en una sucesión de plazas y pirámides parcialmente exploradas que rodean el llamado "Patio Hundido". Obsérvese, como elemento de transición entre este último y la "Gran Plaza Central", los arranques de los muros y las gruesas columnas que formaban un colosal pórtico; se desprende en general de estos volúmenes sobrios y tendidos un particular sentido de solidez, de macicez (dibujo de Ricardo Gabilondo).

FIG. 145

El imponente complejo arquitectónico que conocemos sólo parcialmente hoy día y que domina tres valles y se extiende sobre unos 40 kilómetros cuadrados, es el resultado de muchos siglos de constante remodelación. La cumbre de las montañas donde se sitúa "...fue prácticamente reconstruida —observa Holmes—[4] no una sino varias veces". Y dentro de esta asombrosa sucesión de plazas, plataformas y edificios, la *Gran Plaza Central* (figs. 145 y 146), limitada al norte y al sur por dos grandes plataformas, constituye quizá el conjunto arquitectónico más equilibrado de la América precolombina.

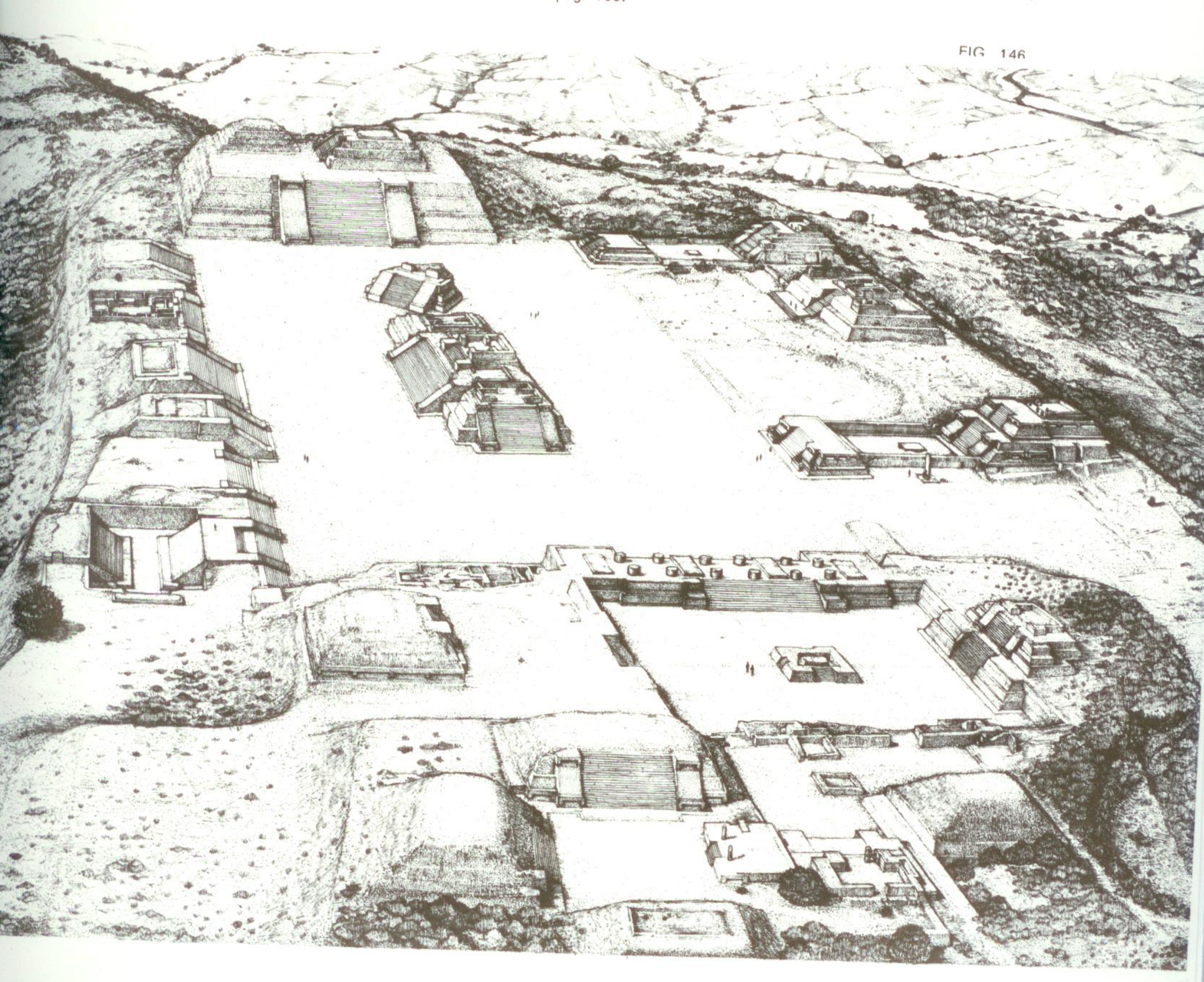
"Construida a través de los siglos y, sin embargo, con una unidad de concepción asombrosa", como dice Paul Westheim,[5] esta *Gran Plaza* refleja, en su composición a la vez libre y armoniosa, una particular intuición sensible del espacio.

Los principales ejes no mantienen entre sí una relación rigurosa, sino que se tuercen, se desvían unos con respecto a otros: resulta interesante observar, por ejemplo, cómo la masa de los tres edificios que ocupan el centro de la plaza viene a balancear, integrándolo de manera definitiva en la composición general, el edificio picudo del observatorio astronómico que es de construcción más antigua (figs. 145 y 146). La simetría se ve aquí reemplazada por las extraordinarias relaciones que se establecen entre los espacios abiertos y los edificios, en un verdadero "alarde de asimétrica armonía", para citar la expresión de Raúl Flores Guerrero.[6]

El contraste con el impulso vertical de los templos de Tikal (pág. 94), la nota horizontal dominante en Monte Albán, adaptada a esta región de fuerte actividad volcánica, se ve acentuada por las tendidas masas de las escalinatas que bordean anchas alfardas, subrayadas a su vez por sendos *tableros de escapulario*, típica versión zapoteca del tema teotihuacano de *tablero sobre talud* (véase la pág. 54).

2. Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 164. 3. Sólo en sus fases tardías, pues están "in situ" en los edificios de los periodos "Monte Albán I y II", como veremos más adelante. 4. Según Alfonso Caso, Monte Albán, «Art and Life», 1938, núm. 4. 5. Paul Westheim, obra citada, pág. 280. 6. Raúl Flores Guerrero, obra citada, pág. 133.

FIG. 146



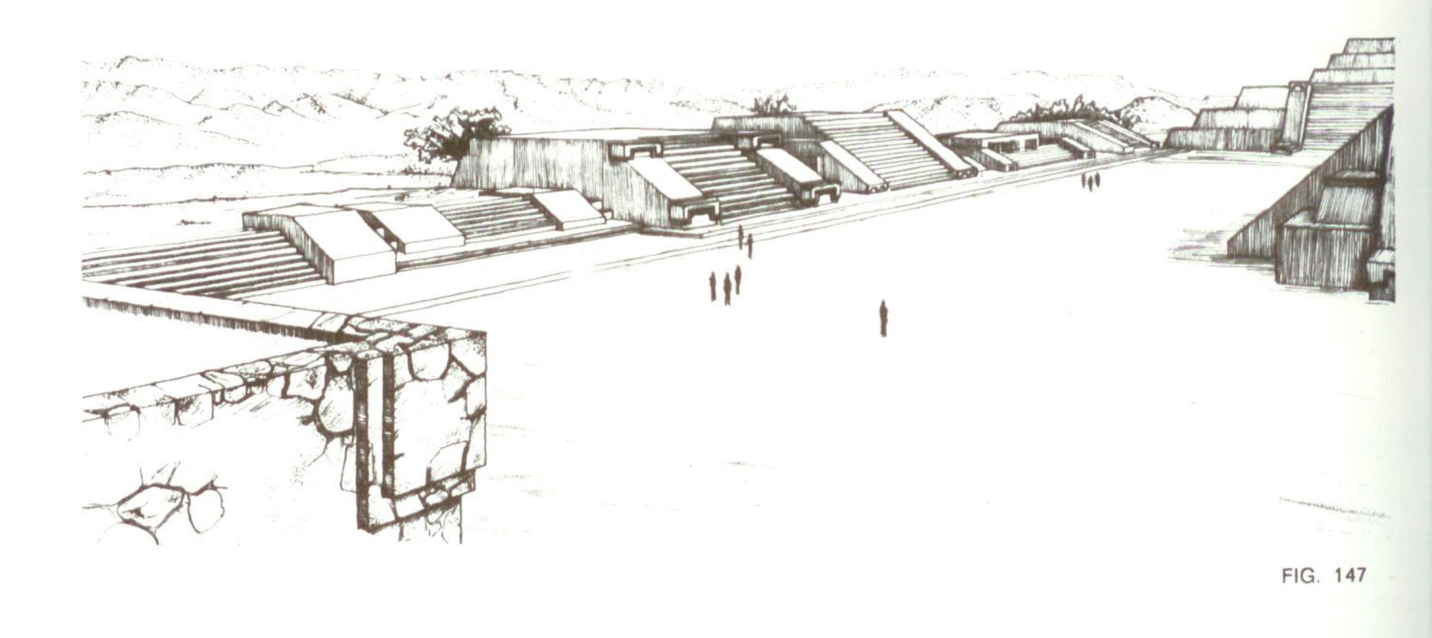


FIG. 147

"Así surge un conjunto de espacios concebidos, no como simple yuxtaposición de edificios o de plazas, sino como una viva relación de espacios... todo un sistema de espacios vivos que se complementan, se absorben, se corresponden mutuamente; multiplicidad de elementos que integran una unidad orgánica... una sinfonía espacial", comenta Westheim.[7] Podemos apreciar esa rica diversidad de aspectos en los edificios que limitan la plaza central al oriente y al poniente (figuras 147 y 148). Los edificios que componen el costado poniente —dos complejos similares separados por el edificio de los *Danzantes*— ilustran quizá con mayor claridad la función que desempeña la luz en la arquitectura de Monte Albán, misma que Raúl Flores Guerrero llama "...un juego de alfardas, tableros y sol", observando cómo "...esa sutil ruptura del tablero por dos líneas definidas de sombra como única decoración, contribuye a acentuar el carácter masivo de todas las construcciones", concediendo a éstas una "monumentalidad austera, solemne, grandiosa".[8]

FIG. 147. Panorámica parcial del costado oriente de la "Gran Plaza Central" en Monte Albán, vista desde lo alto de la plataforma norte. Consta de un serie ininterrumpida de basamentos que comunican con la plaza mediante una rítmica sucesión de escalinatas bordeadas de anchas alfardas con tableros. **FIG. 148.** Panorámica e intento de reconstrucción del costado poniente de la "Gran Plaza Central", visto desde lo alto de la plataforma norte. Se advierte, en primer término, uno de los tableros que rematan la ancha escalinata que baja hacia la plaza; en segundo término, el llamado "Sistema IV", que consta de una ancha plataforma de acceso, de un patio intermedio bardeado en sus costados y provisto de un altar central y, finalmente, de un templo cuyo pórtico es sostenido por columnas. Nótese la alta estela que se levanta a un lado del conjunto y, del lado opuesto, el templo conocido bajo el nombre de "Los Danzantes" debido a la cantidad de relieves que aparecieron en parte cubiertos por construcciones de épocas posteriores. El conjunto que se ve al fondo, llamado "Sistema M", es en sus elementos principales muy parecido al "Sistema IV". Nótese la geometrización de elementos formales tales como las variantes de 'tableros" que confieren unidad al conjunto (dibujos de Fidelia García Salazar y Everardo Aguirre Rugama, según Ignacio Marquina).

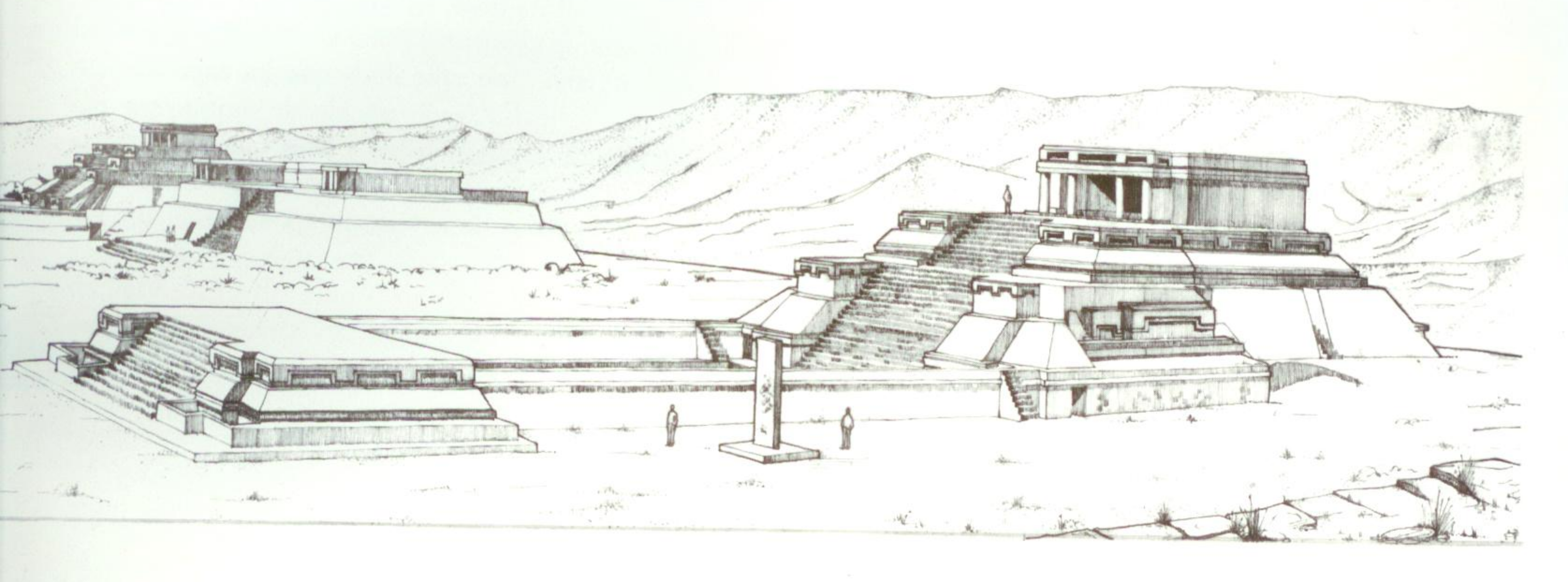
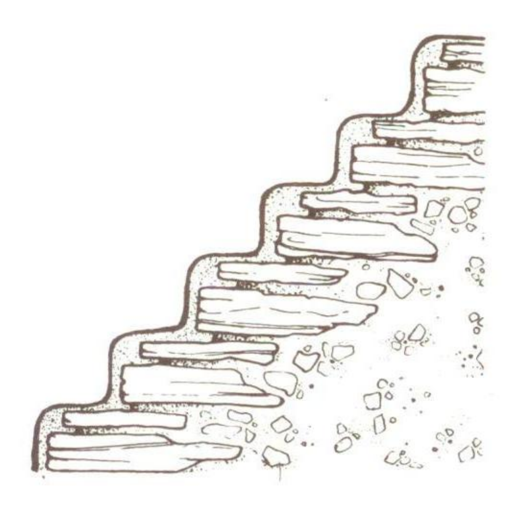


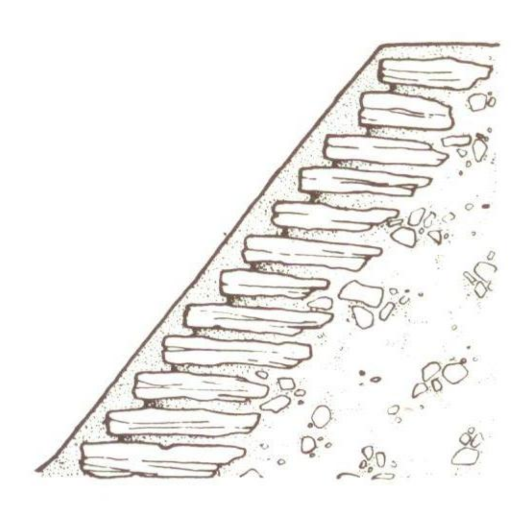
FIG. 148

Único elemento decorativo de la arquitectura, el *tablero* de Monte Albán, con su característica silueta en forma de *C* o de *E* acostada y alargada, se refuerza por un sencillo remetimiento de paños (véanse las págs. 128 y 129), y contribuye no sólo a recortar los principales volúmenes de templos o palacios, sino a conferir unidad a la diversidad del conjunto, pues se adapta perfectamente a ese tipo de construcción sobria y masiva para la cual viene siendo, valga la expresión, un *común denominador* estilístico. Tal como podemos verlo en esta maqueta zapoteca de piedra (fig. 150), interviene también en la decoración de la fachada de los templos y, junto con la efigie de alguna deidad que suele rematar la parte superior, aparece a veces el *tablero* en la entrada de las tumbas (véase la pág. 133).

Otro elemento arquitectónico importante en Monte Albán es la columna. La majestuosa escalinata que conduce de la plaza central a la plataforma norte— "la escalera más ancha de la prehispanidad", según Flores Guerrero—[9] remata en una sala hipóstila de la que subsisten todavía los arranques de enormes columnas de mampostería de unos dos metros de diámetro (véase la pág. 125). Otro de los templos situados sobre la plataforma norte conserva también sus columnas monolíticas, que ostentan unas grandes calaveras esculpidas en bajorrelieve.

7. Paul Westheim, obra citada, pág. 280. **8.** Raúl Flores Guerrero, obra citada, pág. 133. **9.** Ibídem; notemos, sin embargo, que existen en la arquitectura prehispánica escalinatas más anchas, si tomamos como tales el frente norte de la "Acrópolis" de Copán (véase la pág. 79) y las fachadas —enteramente constituidas por escalones—, de algunas de las subestructuras de la llamada "gran pirámide" de Cholula (véase Ignacio Marquina, obra citada, pág. 120).





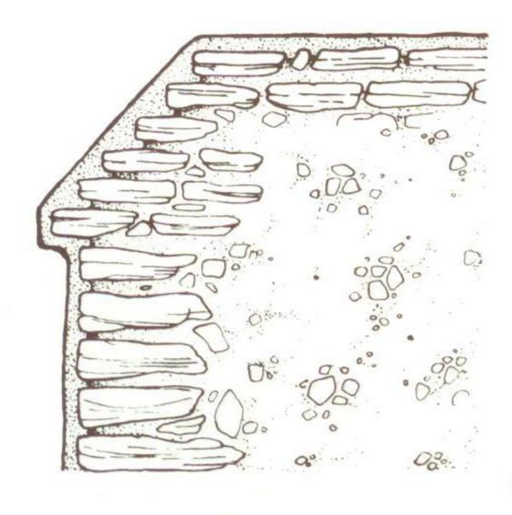


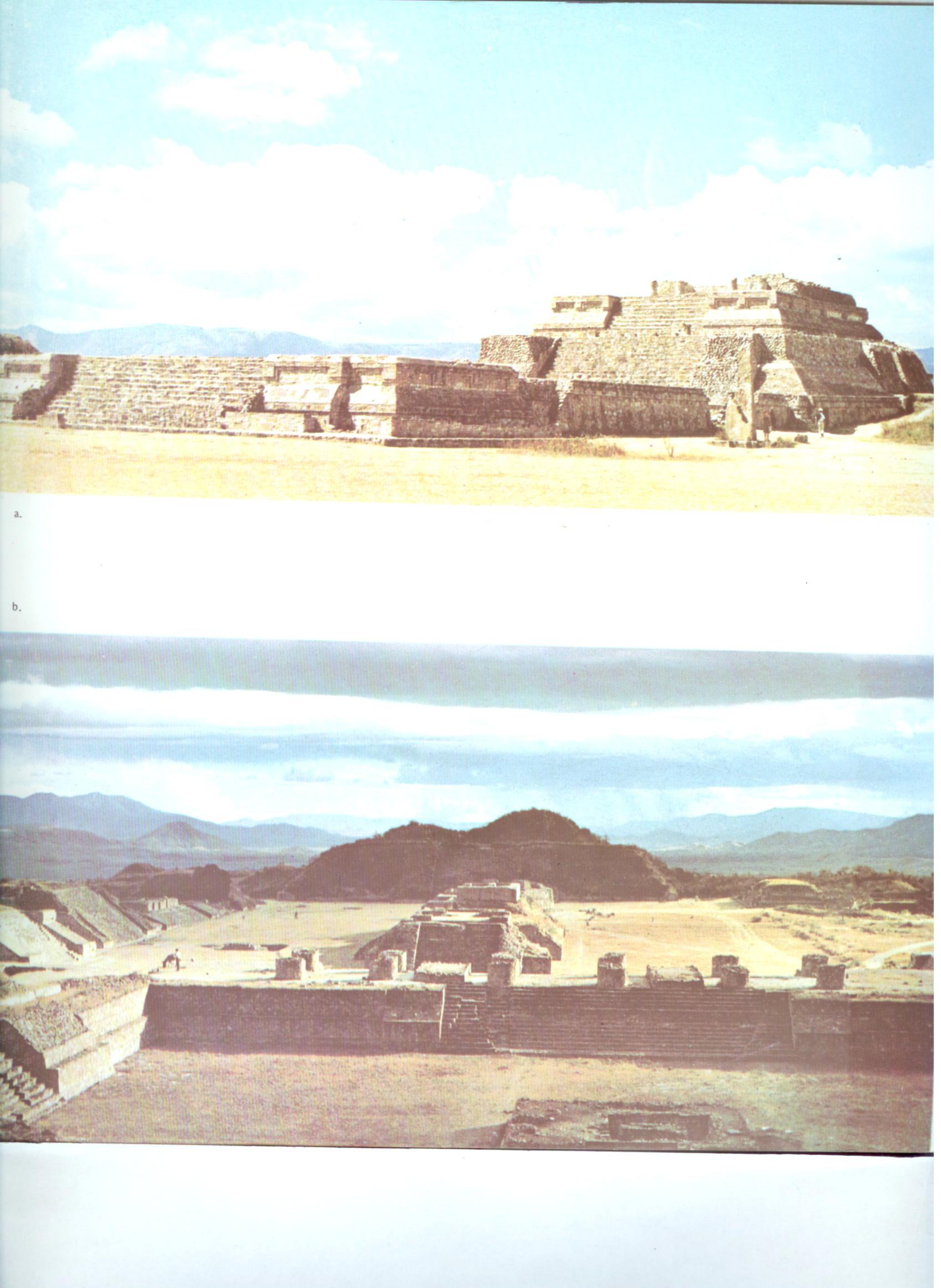
FIG. 149

Además, como era lógico esperarlo en la zona sísmica de Oaxaca, la construcción es masiva y resistente (Fig. 149). Y, si bien la arquitectura de Monte Albán debe tal vez a Teotihuacán la sugerencia de elementos como el *tablero* y el uso del techo plano,[10] no cabe duda que los zapotecas supieron revelarse como pueblo de arquitectos por excelencia y, según Raúl Flores Guerrero, "si la arquitectura no es sino el sometimiento del espacio, el dominio de la atmósfera y del ambiente natural por la inteligencia humana, el objetivo está plenamente logrado en Monte Albán".[11] Hay en Monte Albán un sentido tan sublimado del espacio que éste parece, desde la cumbre de aquellas montañas enteramente remodeladas por la mano del hombre, ensancharse hacia el infinito. Pocos sitios en el continente americano —Machu Picchu, en los Andes del Perú, cuenta entre ellos— muestran un dominio tal del espacio.

Hablemos ahora de la escultura zapoteca que, igual que la teotihuacana y la maya, aparece con frecuencia como un elemento complementario de la arquitectura, ya sea a manera de dinteles, ya como estelas o lápidas conmemorativas. Ya vimos que en Monte Albán, junto con los primeros intentos de arquitectura monumental en piedra, esculpieron los vigorosos *dibujos en piedra* de los *danzantes* (pág. 123). Y desde esa temprana época tal vez existió un sistema de escritura relacionado quizá con el uso de algún calendario, pues al lado de las influencias olmecas que mencionamos antes, figuran a menudo glifos y numerales que, a base de barras y puntos, anteceden las inscripciones mayas.

FIG. 149. Detalles constructivos típicos de la arquitectura de Monte Albán. Nótese, al igual que en Teotihuacán, el empotramiento profundo de las piedras que sobresalen del paño del muro, así como el remetimiento escalonado de las piedras, proporcionando una mayor adhesión con la argamasa (dibujos de Gil López Corella, Armando Casas Calderón y J. Fernando Cabrera Salinas, según Jorge R. Acosta).

10. Notemos, sin embargo, que el empleo de pilares de mampostería aparece en la región de Oaxaca desde varios siglos antes de nuestra era, particularmente en Montenegro (véase la pág. 36).
11. Raúl Flores Guerrero, obra citada, pág. 130.


a.

b.

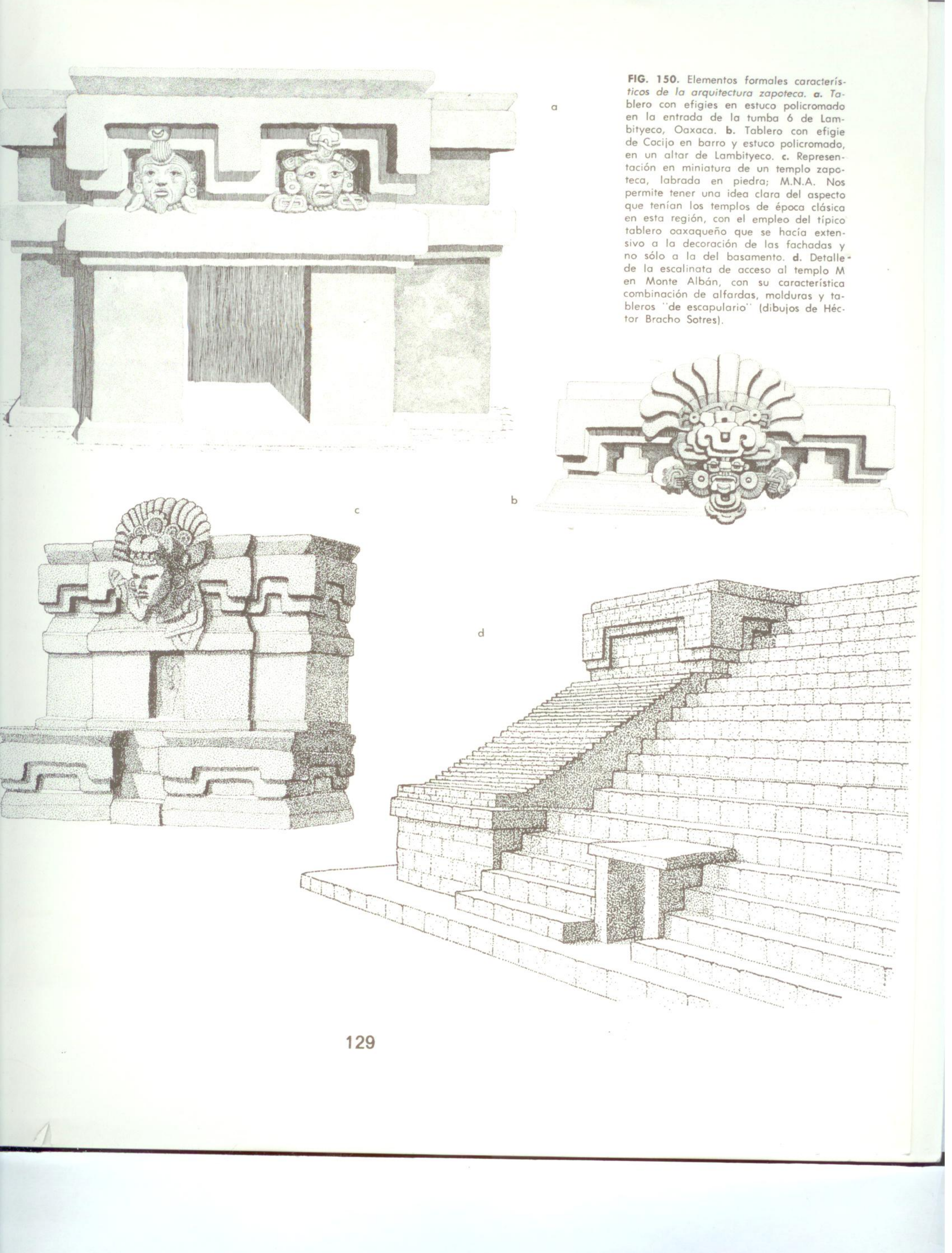


FIG. 150. Elementos formales característicos *de la arquitectura zapoteca.* **a.** Tablero con efigies en estuco policromado en la entrada de la tumba 6 de Lambityeco, Oaxaca. **b.** Tablero con efigie de Cocijo en barro y estuco policromado, en un altar de Lambityeco. **c.** Representación en miniatura de un templo zapoteca, labrada en piedra; M.N.A. Nos permite tener una idea clara del aspecto que tenían los templos de época clásica en esta región, con el empleo del típico tablero oaxaqueño que se hacía extensivo a la decoración de las fachadas y no sólo a la del basamento. **d.** Detalle de la escalinata de acceso al templo M en Monte Albán, con su característica combinación de alfardas, molduras y tableros "de escapulario" (dibujos de Héctor Bracho Sotres).



FIG 151

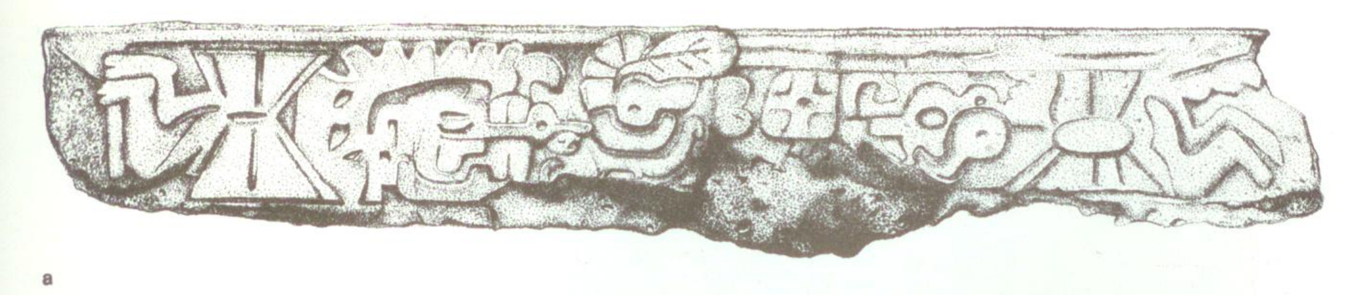
ESCULTURA ZAPOTECA

En épocas posteriores, que ya corresponden al auge cultural de Monte Albán, entre los siglos III y IX D. C. aproximadamente, los zapotecas perfeccionaron su sistema de escritura y, al igual que los mayas, solieron incluir glifos en la composición de sus lápidas, aunque dispuestos en orden aparentemente más caprichoso (fig. 152). Y si el relieve zapoteca resulta a veces burdo en sus rasgos y no puede —ni quiere— equipararse con el refinamiento preciosista del arte maya, se mantiene siempre sujeto a los dos planos del bajorrelieve y, en las estelas zapotecas, "...nunca aparece aquella forma híbrida entre relieve y escultura de bulto, como la que conocemos de Quiriguá y Piedras Negras".[12]

Un relieve como el de la *estela Ocho-Venado*, por ejemplo (fig. 152), muestra seguridad en sus trazos y dinamismo en su composición, particularmente en la actitud del personaje central; y la *lápida de Bazán*, labrada en ónix (fig. 152), es un verdadero grabado en piedra de una caligrafía tan delicada como precisa. Por otra parte; los zapotecas antecedieron a los mayas en la costumbre misma de erigir estelas y en la representación de glifos y numerales, si bien más tarde tomaron de ellos la estilización de elementos aislados como son los tocados de pluma. Sin embargo, añade Westheim, mientras las estelas mayas son esencialmente una "...autoglorificación de los *halach-uinicoob*", las lápidas zapotecas tienen un sello más marcadamente religioso, pues suelen representar "...acontecimientos místico-religiosos, mitos divinos, hazañas de los dioses",[13] y llevan casi invariablemente en la parte inferior el jeroglífico que simboliza el cielo.

Pero, en esa época clásica, es la de Teotihuacán la influencia cultural preponderante en Monte Albán, como en otras muchas regiones de Mesoamérica; y no es de extrañar que hallemos tantas reminiscencias teotihuacanas en numerosos relieves y pinturas murales zapotecas, ya en el estilo, ya en algunos motivos, o en la profundidad misma del sentimiento religioso que animaba a estos dos pueblos.

12. Paul Westheim, obra citada, pág. 309. **13.** Ibídem, pág. 308.



a

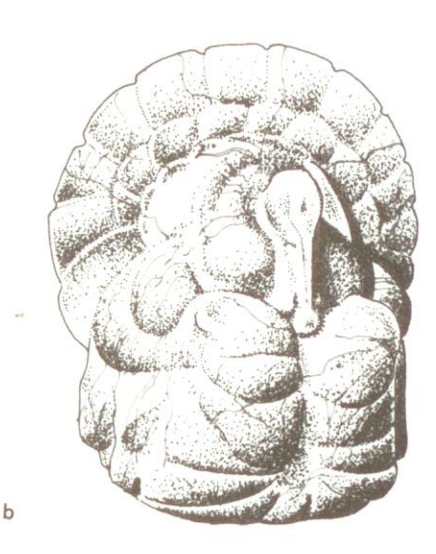


c



d

FIG. 152



b

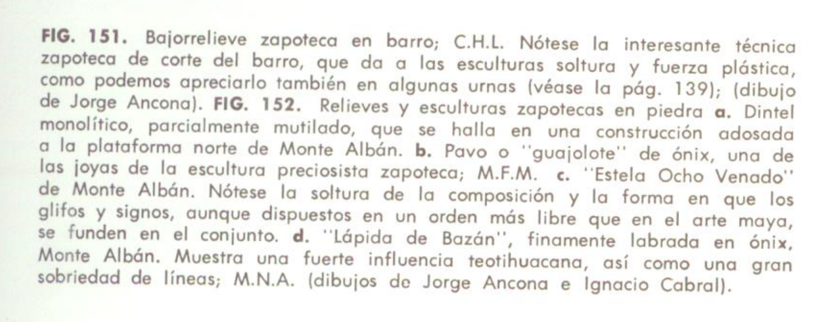


FIG. 151. Bajorrelieve zapoteca en barro; C.H.L. Nótese la interesante técnica zapoteca de corte del barro, que da a las esculturas soltura y fuerza plástica, como podemos apreciarlo también en algunas urnas (véase la pág. 139); (dibujo de Jorge Ancona). **FIG. 152.** Relieves y esculturas zapotecas en piedra **a.** Dintel monolítico, parcialmente mutilado, que se halla en una construcción adosada a la plataforma norte de Monte Albán. **b.** Pavo o "guajolote" de ónix, una de las joyas de la escultura preciosista zapoteca; M.F.M. **c.** "Estela Ocho Venado" de Monte Albán. Nótese la soltura de la composición y la forma en que los glifos y signos, aunque dispuestos en un orden más libre que en el arte maya, se funden en el conjunto. **d.** "Lápida de Bazán", finamente labrada en ónix, Monte Albán. Muestra una fuerte influencia teotihuacana, así como una gran sobriedad de líneas; M.N.A. (dibujos de Jorge Ancona e Ignacio Cabral).

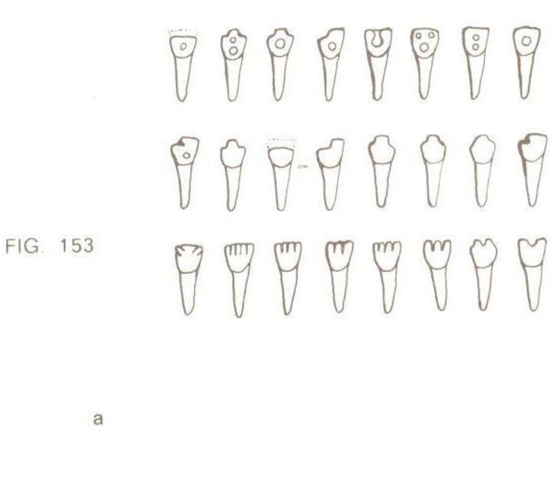
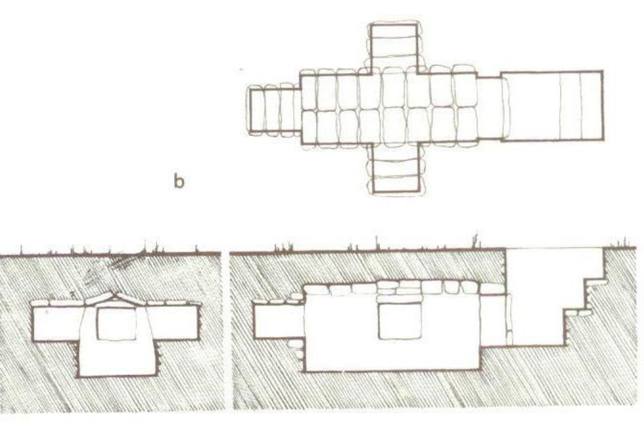
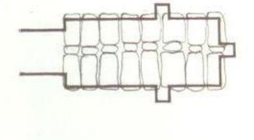


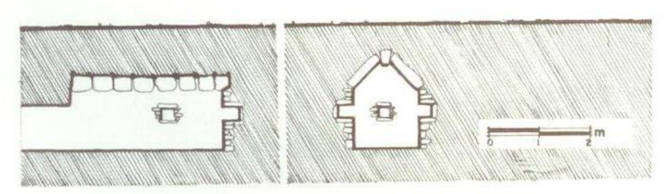
FIG. 153

a



b





Uno de los rasgos culturales comunes a toda Mesoamérica, según vimos desde la época preclásica inferior, es el culto a los muertos. No hay uno de estos pueblos que no dedique a sus muertos lo más refinado de su producción artística.[14] Y Monte Albán no escapa a esta regla, pues más que cualquier otra cultura mesoamericana, la zapoteca se caracteriza por la intensidad de este culto y el arte funerario de un carácter muy particular —tumbas, urnas de barro, etcétera— a que dio origen.

Monte Albán desarrolló, principalmente en la época clásica —el llamado periodo *Monte Albán III*, que abarca desde el siglo III hasta el IX de nuestra era—, una importante arquitectura funeraria, que hace del principal santuario zapoteca una verdadera *necrópolis* o ciudad dedicada a los muertos. Esparcidas debajo de templos, palacios, plataformas y patios, se han descubierto gran cantidad de tumbas construidas en piedra, y que van desde la sencilla forma del *cajón* hasta formas más complejas: en cruz, con antecámara, nichos, etc. (fig. 153). La cámara funeraria se cubre generalmente con bóveda plana o triangular; hay incluso casos en que los zapotecas estuvieron muy cerca de descubrir el principio de la *clave* y, por ende, del arco dovelado (fig. 153). La puerta de entrada a la tumba se cubre a veces con un dintel labrado o con una urna de barro rodeada de molduras visiblemente inspiradas en las líneas del típico *tablero* zapoteca (fig. 154).

14. Es de notarse, sin embargo, que en una metrópoli de la importancia de Teotihuacán, por ejemplo, no se han hallado tumbas propiamente dichas, sino simples "entierros".

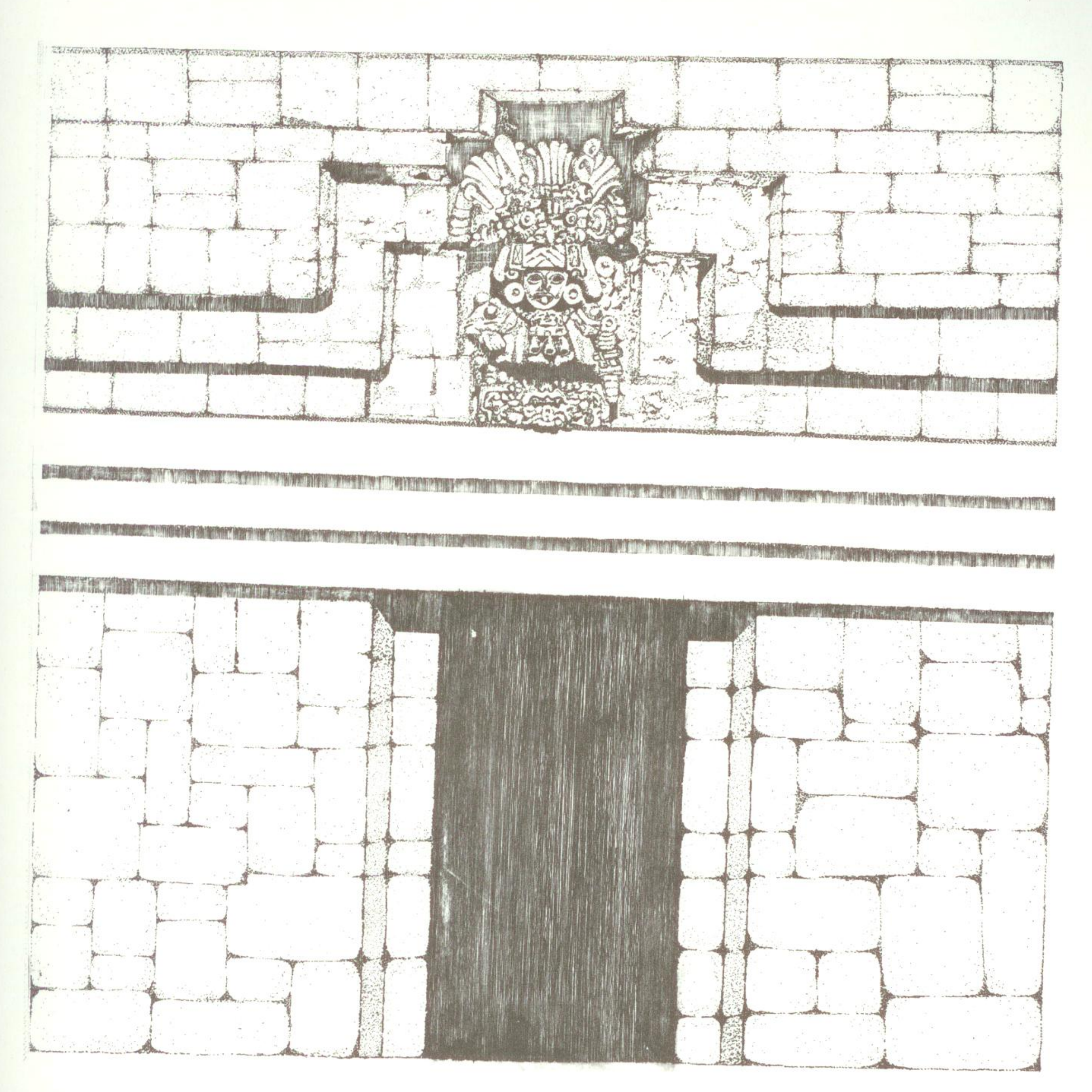


FIG. 153. a. Ejemplos de mutilaciones dentarias que estuvieron en uso entre los pueblos meso-americanos, particularmente los zapotecas y los de Veracruz central (véase la pág. 145). Consta principalmente de múltiples variantes de incisiones, recortes escalonados y, en algunos casos, de incrustaciones; se obtenían limando y taladrando el diente, y se consideraban en ciertas épocas como un rasgo de distinción; según Daniel F. Rubín de la Borbolla. **b.** Dos ejemplos de tumbas de Monte Albán, representadas en planta y en corte, según Ignacio Marquina: la "tumba 118", provista de una verdadera "antesala" con escalera de acceso, y cuyos profundos nichos dan a la planta un aspecto cruciforme; y la "tumba 77", techada con grandes piedras inclinadas, detenidas por otras piedras transversales que actúan como cuñas (dibujos de Gil López Corella). **FIG. 154.** Detalle de la entrada a la "tumba 104" de Monte Albán. Las líneas de los "tableros" que adornan la parte superior se rompen para dejar lugar a una urna de barro empotrada en la mampostería (dibujo de Arturo Vera Nuño).

FIG 154

En el interior, aparte de sus nichos destinados a recibir las ofrendas, algunas tumbas ostentan paredes estucadas y pintadas al temple, de un estilo que recuerda en muchos aspectos los murales teotihuacanos, como veremos en la pintura mural de la *tumba 104* (fig. 155).

Y como complemento de este ritual funerario, aparecen suntuosas ofrendas de vestiduras, joyas y objetos de uso personal,[15] estatuillas y urnas, *cajas* de barro con tapaderas, vasijas rituales, etc. (figs. 155 y 156).

La cerámica, como siempre, en el arte prehispánico, es el fiel reflejo de las fases de evolución por las que va pasando una cultura y de las influencias exteriores que ésta recibe. Y así vemos cómo, en sus primeras fases, la cerámica zapoteca, en medio de un típico repertorio de formas arcaicas, muestra algunos rasgos olmecas; tal el rostro que decora una vasija de *Monte Albán I*, y que se asemeja a ciertas máscaras olmecas (fig. 158). En la segunda época, al igual que en la fase *Mamom* de la cerámica maya (véanse las figs. *c, e, f,* pág. 118), aparecen vasijas con cuatro soportes mamiformes (figs. 156, *b, d*) y soportes anulares independientes, como en el caso de esa extraña columna vertebral policromada (fig. 156-*h*).

La tercera fase, ya lo hemos dicho, corresponde al pleno periodo clásico y presenta marcadas influencias teotihuacanas (figs. 156, *j, l*), al lado de formas y técnicas de carácter local (figs. 156, *i, k*).



c

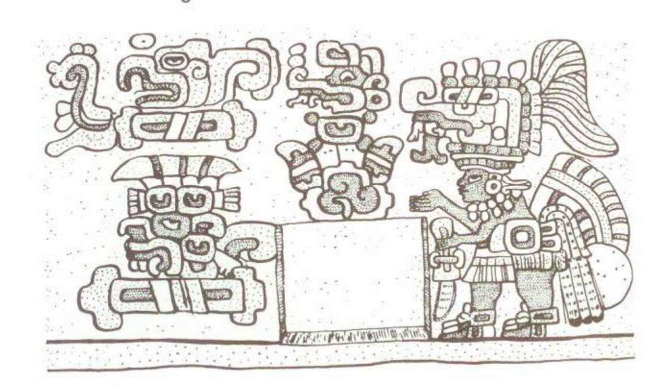


FIG. 155. a. Maternidad. Figurilla zapoteca modelada en barro, de la época preclásica; Monte Albán I., según Miguel Covarrubias. **b.** Escultura zapoteca en barro, que representa una guacamaya dentro de una jaula; Monte Albán II; M.N.A. **c.** Fragmento de una pintura mural que cubre una de las paredes interiores de la "tumba 104" en Monte Albán. Nótese la presencia de nichos remetidos en los muros (dibujos de Jaime Aldazosa D., Socorro Trejo R. y Paul Gendrop). **FIG. 156.** Cuadro evolutivo de la cerámica zapoteca. **a-d.**, Monte Albán I. **e-h**, Monte Albán II. **i-l.** Monte Albán III. **m-o.** Monte Albán IV (dibujos de Guadalupe Lomas Maldonado, según Ignacio Marquina y Miguel Covarrubias).

En cuanto a la última fase, con la que se inicia la decadencia zapoteca, se produjeron, sin embargo, interesantes vasijas en forma de patas de jaguar con sus garras de fuera (fig. 156-*m*). Se hacía sentir ya la creciente influencia mixteca que llegaría a ser preponderante y daría origen a la cultura *Mixteca-Puebla,* la cual brilló hasta la época de la Conquista, especialmente por su refinada artesanía (véanse las págs. 215 a 224).

Aparte de las lápidas esculpidas en bajorrelieve, se conocen en el arte zapoteca pocos casos de esculturas de bulto labradas en piedra. En cambio, los zapotecas desarrollaron notablemente la escultura en barro, modelando infinidad de urnas y hasta algunos vigorosos relieves en barro (pág. 130).

Se ha encontrado en las tumbas de Monte Albán, como en toda el área zapoteca, enorme cantidad de urnas de barro, de dimensiones muy diversas, que pueden considerarse, observa Flores Guerrero, "...como escultura más que como cerámica" [16] y que constituyen, sin duda, el elemento más abundante y representativo del arte zapoteca.

Relacionadas con el culto a los muertos —eran al parecer destinadas a contener ofrendas o reliquias—[17] estas urnas vienen marcando, mejor aun que la cerámica ritual, la larga evolución de la cultura zapoteca. Expresión particular de sus ritos funerarios, reflejan un complejo panteón poblado por deidades de apariencia animal o humana, seres fantásticos, acompañantes.

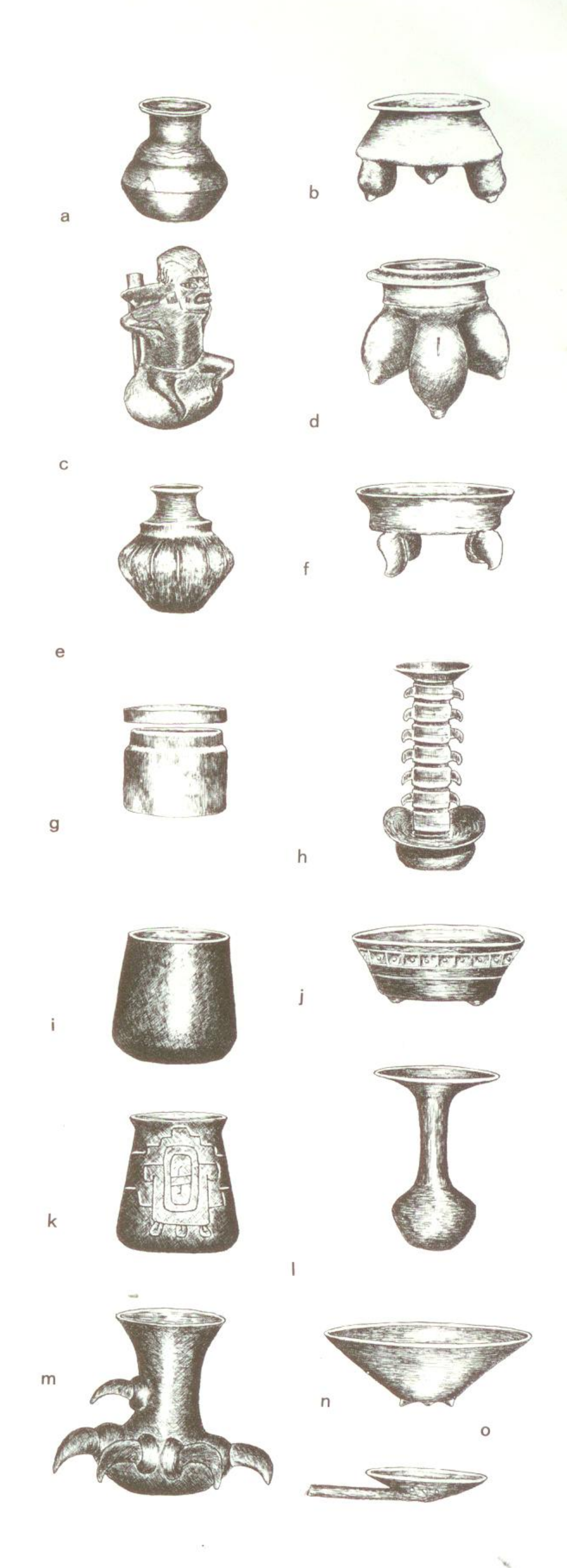
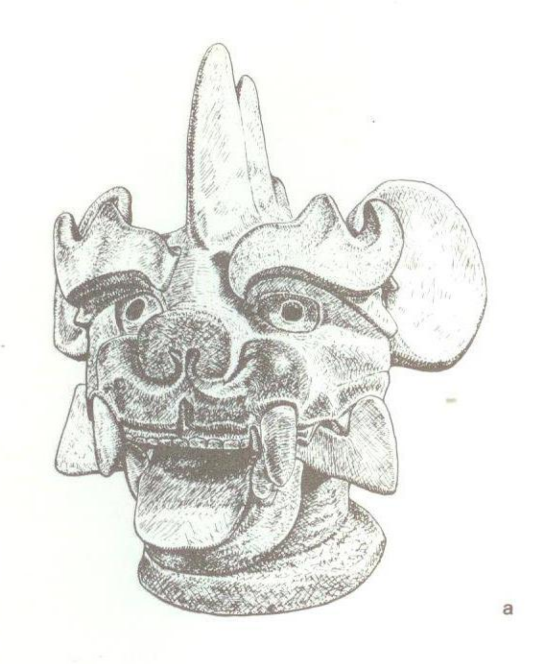


FIG. 156

15. Conviene notar que las famosas joyas de oro, cristal de roca, etc. (véase la pág. 220), descubiertas por Alfonso Caso en la "tumba 7" de Monte Albán, son ya posteriores al auge de aquella ciudad; de manufactura mixteca, corresponden al horizonte postclásico, periodo durante el cual algunas tumbas zapotecas fueron utilizadas nuevamente por los mixtecas. **16.** Raúl Flores Guerrero, obra citada, pág. 139. **17.** Se les considera también como urnas "cinerarias" o sea, destinadas a contener las cenizas de los muertos.



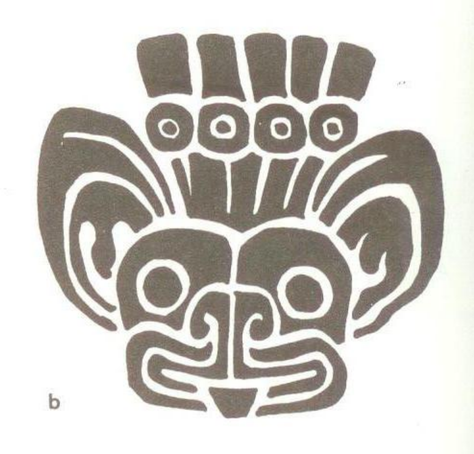




FIG. 157



Así tenemos, magistralmente estilizadas, frecuentes representaciones de animales como el murciélago y el jaguar, animales totémicos que se relacionan respectivamente con Pitao Cozobi, dios del maíz, y con Cocijo, dios de la lluvia (figura 157 y lámina XVI).

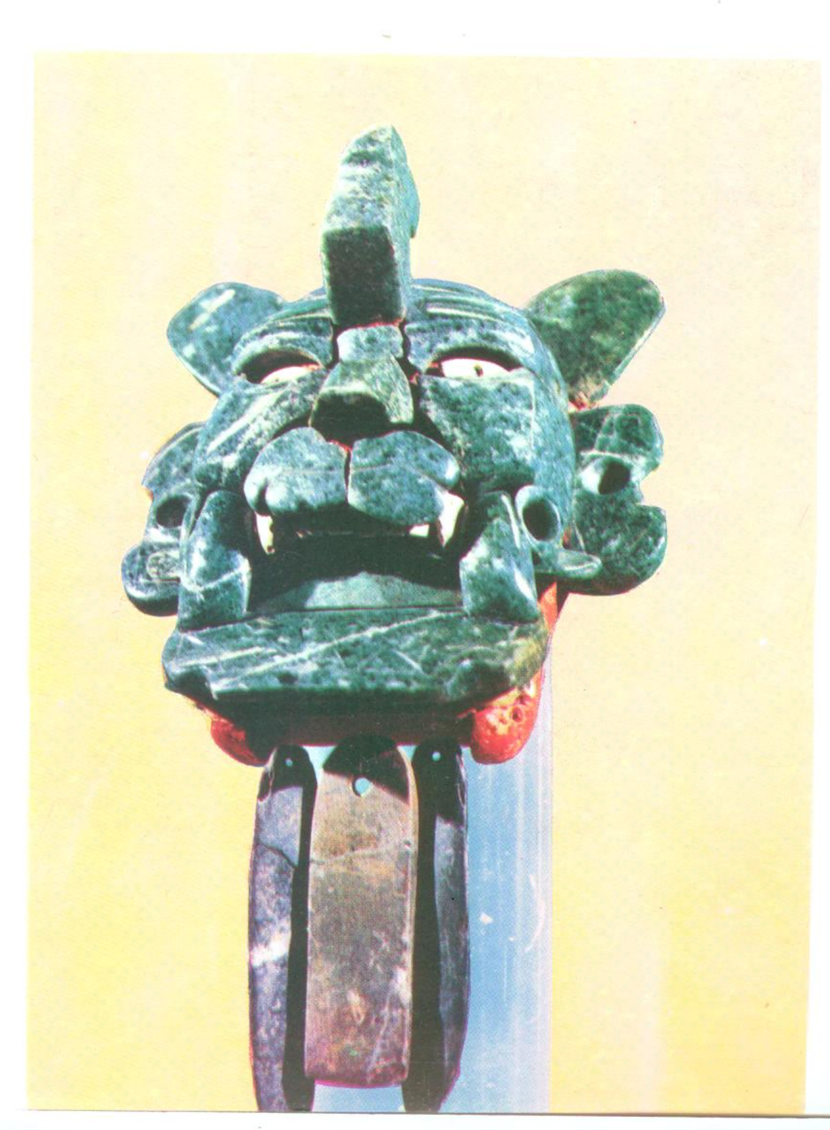
En cuanto a las urnas antropomorfas, al principio simples vasijas decoradas con un rostro humano de rasgos olmecoides (fig. 158), se van haciendo cada vez más elaboradas (fig. 158), a tal grado que el aspecto meramente funcional del recipiente se escondió, sobre todo a partir del periodo clásico, tras la figura esculpida en barro (figs. 159 y 160). Recias y sobrias, las primeras urnas son modeladas a mano, cubriéndose a menudo con decoración pintada al temple (lám. XVI). Algunos de los ejemplares más depurados provienen del segundo periodo de Monte Albán (fig. 158 y lám. XVI) y de la fase *Loma Larga* o de transición que

FIG. 157. Urnas zapotecas zoomorfas de Monte Albán. **a.** Cabeza de murciélago. **b.** El mismo tema tratado en un sello de barro, según Jorge Enciso. **c.** Gran cabeza de jaguar que formaba parte de una urna. **d.** Urna en forma de jaguar. Nótese con qué vigor el artista zapoteca estiliza los rasgos de los animales.



a.

b.



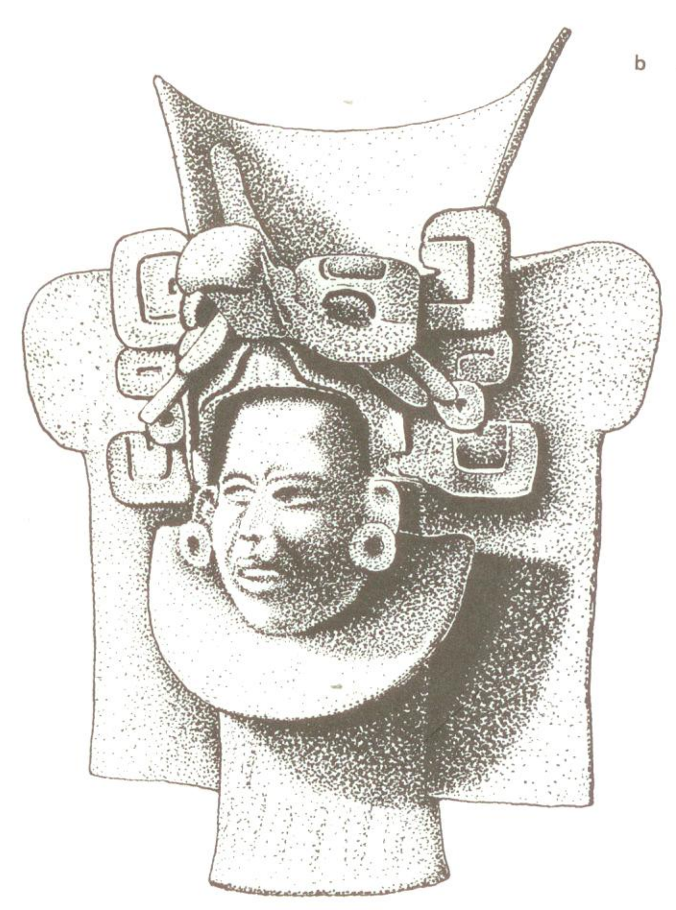


a

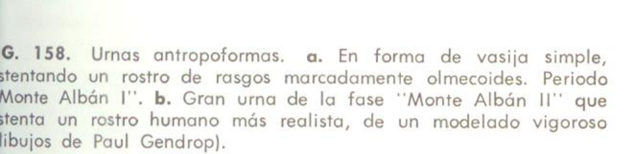
FIG. 158

está comprendida entre los periodos preclásico y clásico. De esta fase intermedia se desprende la extraordinaria cabeza de un hombre joven (fig. 143), cuyo rostro refleja intenso dramatismo; pues raras son las veces en que el hombre precortesiano, corriendo por un instante el velo de las convenciones artísticas y el simbolismo religioso, deja aparecer, con todo realismo, sus emociones.

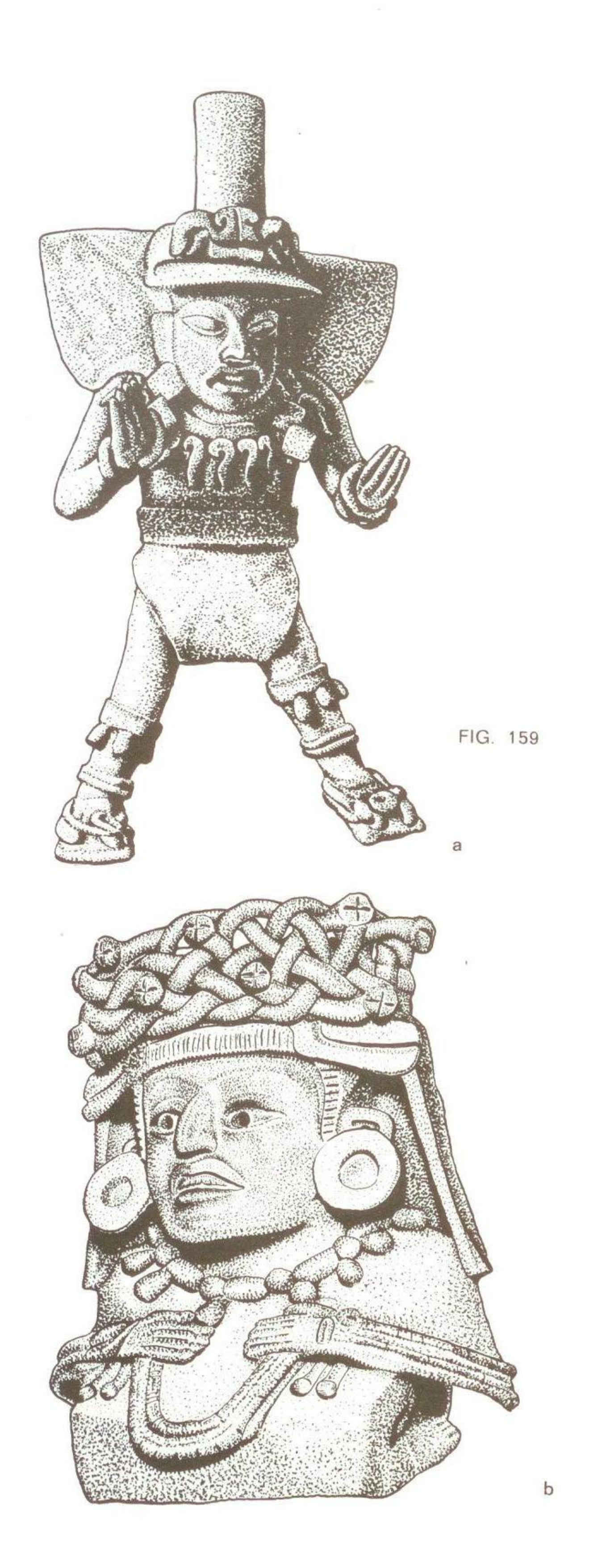
A partir de la época clásica, los zapotecas, ante las crecientes necesidades del culto a los muertos, se entregan a una verdadera *producción en serie* en que las urnas son, parcial o totalmente, hechas en moldes. Desarrollan, al principio, una magistral técnica de corte del barro que hace resaltar con energía los principales elementos de la composición (pág. 130 y fig. 160). Los personajes se representan con mayor frecuencia en actitud sedente, con las piernas cruzadas y las manos sobre las rodillas, a la manera oriental (fig. 160).



b



G. 158. Urnas antropoformas. **a.** En forma de vasija simple, stentando un rostro de rasgos marcadamente olmecoides. Periodo Monte Albán I". **b.** Gran urna de la fase "Monte Albán II" que stenta un rostro humano más realista, de un modelado vigoroso libujos de Paul Gendrop).



Con su típica silueta y su atavío —la cabeza cubierta con rico tocado, unos gruesos collares y pectorales colgando en el pecho, el lóbulo de las orejas atravesado por anchas orejeras circulares y, elegancia suprema, los dientes a menudo limados o incrustados (pág. 133 y fig. 153)— estas urnas poseen un estilo inconfundible, estilo vigoroso en que resalta siempre el rostro de rasgos finos y altivos, de labios desdeñosos (figs. 159 y 160). Pero al final del periodo clásico, se cubren con una ornamentación cada vez más recargada que anuncia su inminente decadencia.

El periodo *Monte Albán IV*, que se extiende desde el año 1000 hasta el 1300 de nuestra era, será tratado más adelante,[18] pues corresponde al horizonte postclásico y marca ya, a la vez que la declinación del arte zapoteca, el principio de la hegemonía mixteca que durará hasta la llegada de los españoles.

Hemos podido apreciar cómo, a través del largo desarrollo cultural de Monte Albán, el genio artístico de los zapotecas supo absorber las sucesivas influencias exteriores —olmecas, mayas, teotihuacanas y hasta del Golfo[19]— dando a sus creaciones el sello de su recia personalidad. Tal es el caso de sus tumbas y de la rica gama de sus urnas funerarias. Pero, por encima de todo, perduran desde lo alto de las montañas los sobrios volúmenes de sus templos, en un imponente diálogo de los muertos con la eternidad.

FIG. 159. Urnas zapotecas antropomorfas. **a.** Personaje que parece custodiar el alma del muerto, repeliendo con sus manos los "malos espíritus"; periodo "Monte Albán II". **b.** Mujer arrodillada que, por sus atributos similares a los que muestran algunas esculturas del altiplano central, parece relacionarse con la diosa "13 Serpiente", una de las deidades del maíz; periodo "Monte Albán III"; **FIG. 160.** Urnas del periodo "Monte Albán III" (siglos III al IX d. c.) (dibujos de Paul Gendrop).

18. Véase el capítulo "Los mixtecas, pueblo de artífices", págs. 215 a 224. **19.** La situación geográfica de Oaxaca, como un lugar de paso entre las otras áreas culturales mesoamericanas, explica en gran parte la diversidad de estas influencias.





FIG. 160









FIG. 160 bis. Variaciones sobre el tema del águila, estilizada en sellos prehispánicos (dibujo de José Arce Morales, según Jorge Enciso).

LAS CULTURAS DEL GOLFO

EL TOTONACAPAN

REMOJADAS, TIERRA DE LAS FIGURAS SONRIENTES.

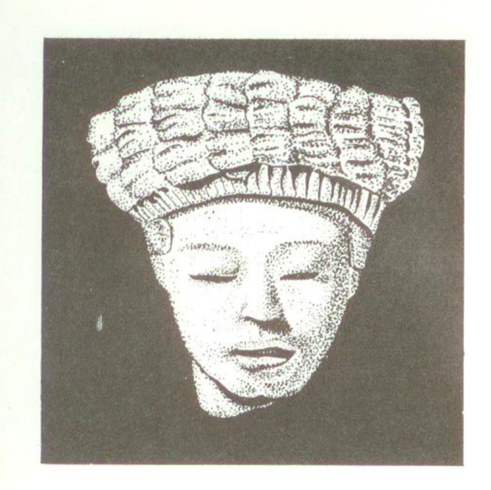


FIG. 161

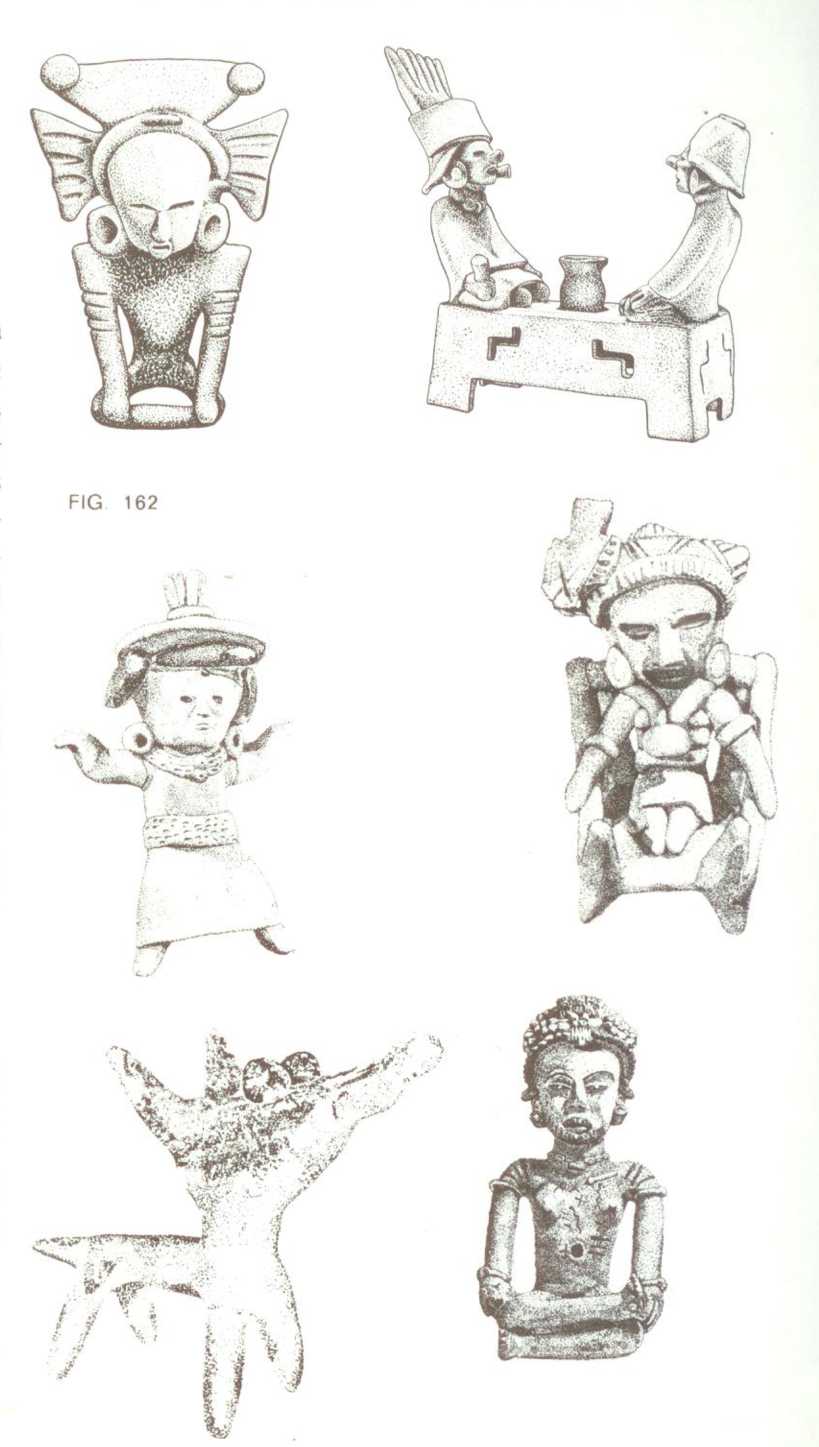


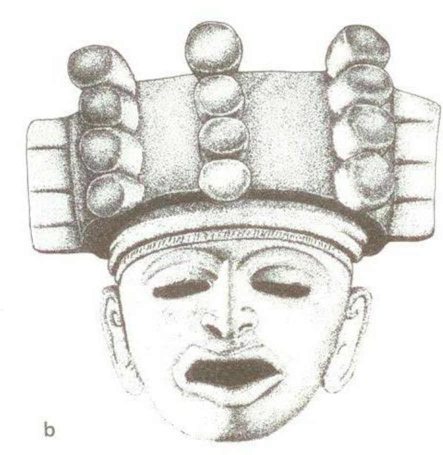
FIG. 162

Sobre las costas del Golfo de México, entre la zona olmeca al sur y la huasteca al norte, se desenvuelve desde unos 1200 ó 1500 años antes de nuestra era, particularmente en la región totonaca de *Remojadas*[1] —de donde el nombre que reciben sus fases evolutivas—, una cultura que muy pronto demuestra su especial aptitud para trabajar el barro; algunas de sus estatuas huecas rebasan 130 centímetros de alto. Pero más que por sus cualidades técnicas, esas estatuas de barro cautivan tanto por su actitud como por la diversidad de sus expresiones, que van desde la máscara gesticulante y arrugada del viejo dios del fuego (fig. 163), hasta la risa fresca y múltiple de las *caritas sonrientes* (figs. 165 y 166), pasando por el gesto brutal del guerrero o la serenidad oriental de algunas deidades (fig. 161 y lám. XVII, pág. 144).

FIG. 161. Rostro humano de expresión plácida, una de las piezas más depuradas del arte de Remojadas, Veracruz; formaba parte de una estatuilla hueca (dibujo de Paul Gendrop). **FIG. 162.** Figurillas de barro que representan diversas fases del estilo de Remojadas; como puede observarse en estas figurillas, es frecuente el empleo de toques de "chapopote" para realzar algunos detalles. Otro rasgo característico, sobre todo en las fases más tempranas, es la reducción del cuerpo a unos signos casi abstractos que confieren a algunas estatuillas una silueta muy característica (dibujos de Esperanza Arias Salum, Angel Salas Ysla y Paul Gendrop).

1. Remojadas es el nombre de la aldea en que empezaron a descubrirse en gran cantidad obras características del arte de la zona central árida de Veracruz, de donde el nombre de este arte (véase el mapa, pág. 163).





b

Modeladas o moldeadas, conforme avanza el periodo clásico, las figurillas y estatuillas de esta época muestran la particularidad de ser decoradas a menudo con toques de *chapopote*[2] o de pintura roja (véase la lám. XVII) Estáticas al principio (fig. 162), se fueron animando hacia finales del preclásico, al mismo tiempo que recibían influencias de los olmecas preclásicos y entraban en contacto con el arte del Altiplano.[3] Y dentro de este panorama artístico, a veces ingenuo, pero siempre gracioso, las *figuras sonrientes* (figs. 165 y 166) constituyen sin duda el elemento más característico, a la vez que aportan una fresca nota de alegría.

Expresión de un pueblo "satisfecho, plácido y amante de exaltar la naturaleza, la fecundidad y belleza femeninas" —como lo califica Alfonso Medellín Zenil[4]— estas animadas estatuillas huecas surgen desde el periodo clásico temprano.

a





FIG. 163

c

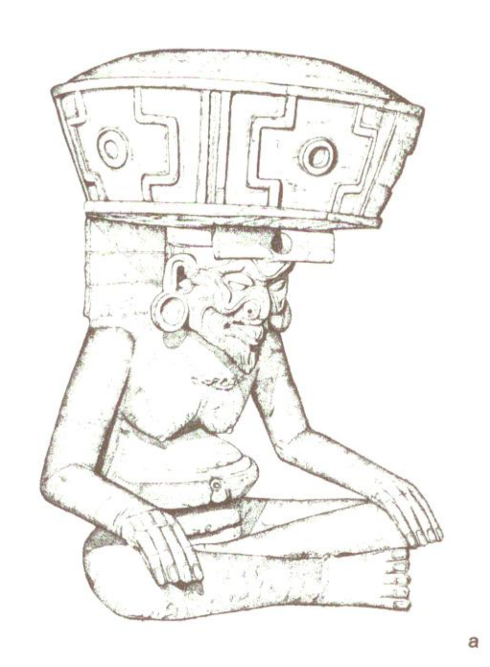


d

FIG. 163. Estatuillas huecas en barro, del periodo "Remojadas Superior II", siglos VI a IX d.c. **a.** Personaje que, por su atavío y su actitud impregnada de dignidad, ¡bien podría compararse con algún magistrado inglés! **b.** Cabeza de 28 centímetros de alto, desprendida de una escultura de barro que, al igual que la **c**, parece referirse a las "cihuateteo" o mujeres muertas en parto y convertidas en acompañantes del Sol. **d.** Cabeza de anciano modelada con particular vigor y relacionada quizá con el dios del fuego (dibujos de Guadalupe Lomas Maldonado y Ángel Cervantes Rodríguez). **FIG. 164.** Otros ejemplos de estatuillas del área central veracruzana, periodo clásico tardío. **a.** Imponente interpretación en barro de Huehuetéotl, el viejo dios del fuego cuyas efigies vimos surgir en el altiplano central en sitios como Cuicuilco y Teotihuacán (véanse las págs. 37 y 65) y que marca la difusión de la influencia teotihuacana en la región del Golfo. **b.** Figurilla meciéndose en columpio. Este tipo de representación, tan frecuente en aquella zona, se caracteriza por su excelente ejecución así como por su rica decoración policromada en rojo y negro, y se relaciona con los "silbatos-sonajeros" de finales del periodo clásico. **c.** Cabeza de niña, de un realismo sorprendente. **d.** Estatua hueca de una diosa, de un modelado particularmente seguro. **e.** Pareja de cantantes gordas, de aspecto cómico y alegre (dibujos de Alma Deloy, Esperanza Arias Salum y Guadalupe Lomas Maldonado).

2. Asfalto natural que aflora en algunas regiones de Veracruz. **3.** Esta región parece haber tenido contactos desde tiempos preclásicos con sitios del altiplano central como Tlatilco. Hacia fines del preclásico y principios del clásico, muestra huellas de movimientos migratorios hacia la zona costera y la cuenca de México, algunos de los cuales pudieron contribuir al desarrollo cultural de Teotihuacán (véase la pág. 63). **4.** Octavio Paz y Alfonso Medellín Zenil, «Magia de la risa», págs. 30-31.

FIG. 164



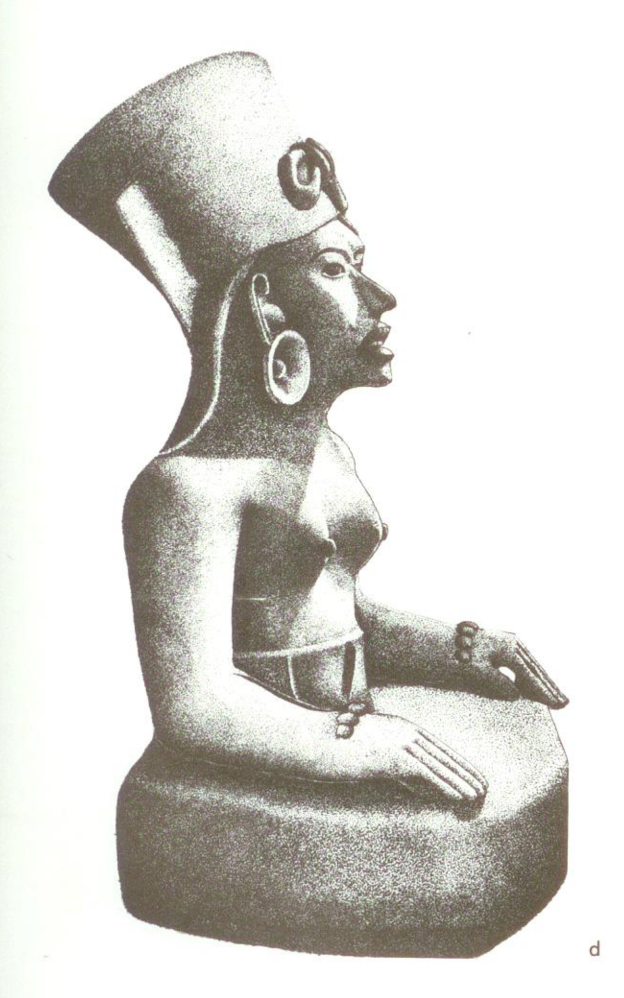
a



b



c



d



e



a



b



c

FIG. 165



d

FIG. 165. Figuras sonrientes del periodo "Remojadas Superior"; de 15 a 50 centímetros de alto aproximadamente, estas figurillas solían hacerse parcial o totalmente en moldes. **a.** Estatuilla con los brazos extendidos, típica de la fase "Remojadas Superior I" o clásico temprano (siglos I a V d. c.); muchas de estas estatuillas huecas hacían también las veces de silbatos, con el orificio para los labios en el remate del tocado; 50 centímetros de alto. **b.** Estatuilla —desgraciadamente mutilada— de un bebé sonriente, que nos transmite a través de los siglos un extraordinario mensaje de frescura y ternura; 17 centímetros de alto. **c.** Figurilla femenina que agita una sonaja con la mano izquierda. Nótense las prendas ricamente bordadas que le cubren la cabeza, el pecho y la parte inferior del cuerpo; periodo "Remojadas Superior II" (siglos VI a IX d.c.). **d.** Esta "figura sonriente" destaca por su hermosura y por sus ricos adornos de plumas; M.A.I., H.F. (*dibujos de Paul Gendrop y Esperanza Arias Salum*).







FIG. 166







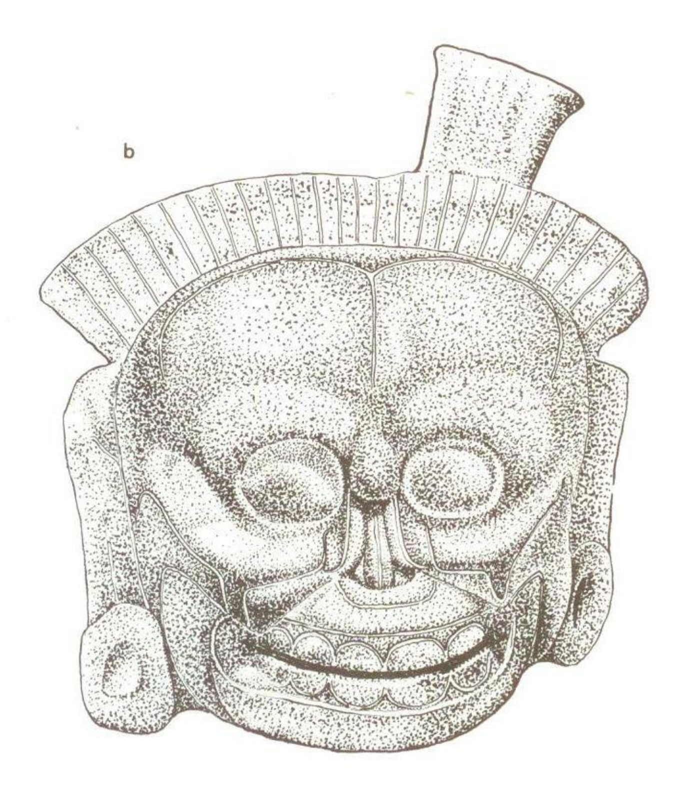
Generalmente representadas con los brazos abiertos (figura 165), o posteriormente agitando una sonaja, símbolo de fertilidad (fig. 165), esas *figuras sonrientes* tienen una silueta inconfundible, con sus collares y ajorcas, su típica faja pectoral y, según el sexo, su *máxtlatl* o *liado*.[5] Pero lo que más cautiva en ellas es el rostro de frente ancha y plana, de ojos elípticos rasgados; rostros de "...criaturas danzantes que parecen celebrar al sol y a la vegetación naciente, embriagadas por una dicha que se expresa en todas las gamas del júbilo", comenta Octavio Paz.[6]

Risa espontánea y pueril, que empieza con la primera risa de un niño (fig. 165), y parece prolongarse en el rictus de la muerte (fig. 167). "Hoy —añade Octavio Paz— sólo los niños ríen con una risa que recuerda la de las figuritas totonacas. Risa del primer día, risa salvaje y cerca todavía del primer llanto; acuerdo con el mundo, diálogo sin palabras, placer... risa mágica... risa anterior a los dioses... La antigua risa, revelación de la unidad cósmica, es un secreto perdido para nosotros. Entrevemos lo que pudo haber sido al contemplar nuestras figurillas."[7] Y cuando vemos, tras aquellas estatuillas que parecen simbolizar la alegría de vivir, la sonrisa burlona de estas otras figuras totonacas descarnadas (fig. 167), una de las cuales conserva hasta el estilo de las *caritas sonrientes*, podemos concluir, como lo hace Octavio Paz: "La antigua receta, racional y estoica, era reírse de la muerte. Pero si al reír morimos, ¿somos nosotros o es la muerte la que ríe?"[8]



a

FIG. 167



b

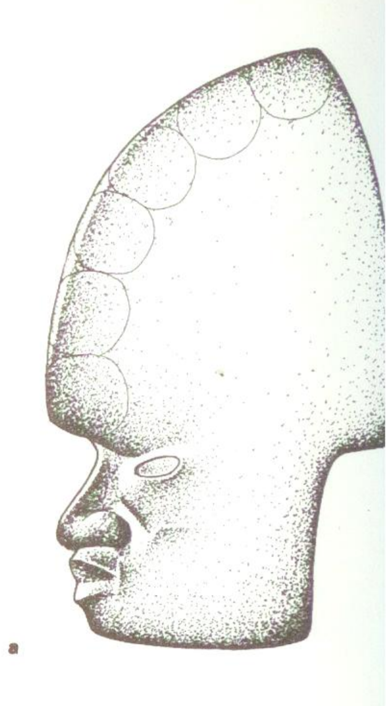
FIG. 167. La muerte sonriente en el arte de Remojadas, Veracruz. **a.** Estatuilla de barro que representa a Mictlantecuhtli, el descarnado dios del inframundo; I.A.U.V. **b.** Calavera sonriente, en barro, vigorosamente subrayada mediante incisiones; del mismo estilo que las "caritas sonrientes", viene a concluir esta rica gama de alegres estatuillas, llevando la risa hasta más allá de esta vida (dibujos de Paul Gendrop).

5. El "máxtlatl" es el vocablo náhuatl que designa el taparrabo indígena; y el "liado" es una pieza de tela con la que se envuelven las mujeres a manera de falda y que se amarran alrededor de la cintura mediante una faja tejida y bordada; **6.** Octavio Paz, «Magia de la risa», pág. 13; **7.** Ibídem, págs. 20-22; **8.** Ibídem, pág. 24.



LAS VOLUTAS ENTRELAZADAS DEL TOTONACAPAN

FIG. 168

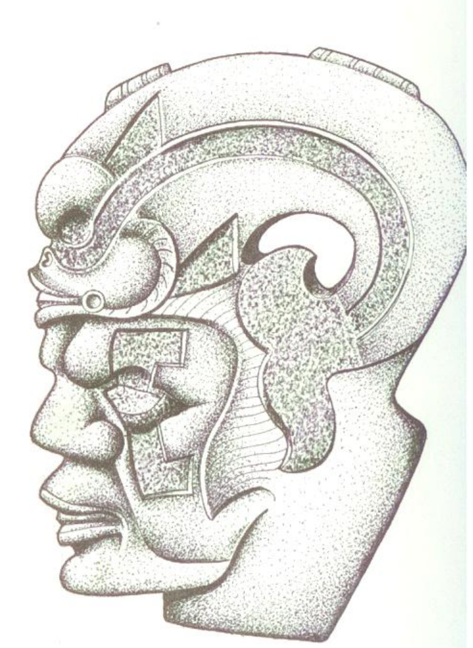


a

FIG. 169



b



c

Ya hemos hablado en otras ocasiones del carácter sagrado que reviste el juego de pelota,[9] a tal grado que en ciertas regiones de Mesoamérica, parece que éste se convirtió en una actividad exclusiva de ciertas castas privilegiadas.[10] Y simbolizando tal vez los atributos rituales del jugador de pelota, nacen en el Totonacapan unas esculturas en piedra de carácter extremadamente original, conocidas, por la forma que suelen adoptar, bajo los nombres de *hachas*, *palmas* y *yugos*.[11]

FIG. 168. Estela labrada en piedra, de Vega de Aparicio, Veracruz. Junto con otras lápidas similares, servía como marcador de juego de pelota, y la escena esculpida en su cara principal se refiere precisamente a la culminación ritual de este juego mediante el sacrificio de un jugador; éste aparece decapitado, y de su cuello brotan siete chorros de sangre en forma de serpientes. Nótense el grueso cinturón así como la pechera protectora parecida a la "pluma" de piedra de la página siguiente; una escena similar aparece en el juego de pelota de Chichén Itzá (véase la pág. 193); I.N.A.H. (dibujo de Jorge Ancona). **FIG. 169.** "Hachas" votivas en piedra, designadas también por algunos autores como "cabezas planas". Originarias del Totonacapan veracruzano, son generalmente convexas, y más o menos gruesas y redondeadas en su perfil principal; las de Guatemala (véase la pág. 198) suelen ser más planas y delgadas; se ha sugerido su posible uso como "manerales" o raquetas que ataban a la mano para golpear la pelota, como aparecen en el relieve de Chichén Itzá y de Santa Lucía Cotzumalhuapa, por ejemplo (véanse las págs. 193 y 199); otros autores piensan que podían constituir una especie de "broches" para complementar los gruesos cinturones de piel, corteza o algodón, (véase Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 204), que junto con las rodilleras, pecheras, vendas o guanteletes, protegían al jugador contra las caídas y los impactos. **a.** Una de las "hachas" de diseño más sencillo, mostrando un perfil humano. **b.** "Hacha" calada y decorada con volutas. Como motivo principal tiene un personaje disfrazado de venado; M.N.A.C. **c.** Una de las "hachas" más sobresalientes tanto por su fuerza plástica como por su ejecución, que combina hábilmente distintos recursos técnicos. El perfil humano vigorosamente recortado en el "filo" remata con un tocado en forma de delfín tratado con una seguridad y una economía de líneas poco comunes; San Andrés Tuxtla, Veracruz; 27 centímetros de alto; M.N.A. (dibujos de Ignacio Cabral).

9. Véase la pág. 86. **10.** En su aspecto ritual, al menos, ya que las numerosas canchas con que cuentan ciertas ciudades prehispánicas hacen pensar en un deporte sumamente popular entre las masas de la población. **11.** Miguel Covarrubias, junto con otros autores, piensa que estas extrañas formas pueden ser la reproducción en piedra de los atributos rituales que solían llevar los jugadores de pelota (véanse los comentarios de las figuras 169 a 171).



FIG. 170

Estos extraños objetos, generalmente "tallados y acabados con una maestría casi sin precedentes", como opina Covarrubias,[12] surgieron en esta región desde el clásico temprano y alcanzaron su máximo esplendor en la fase tardía, época en que se difundió su influencia desde la Huasteca hasta la zona del Pacífico, pasando por Oaxaca y el área maya.[13]

Así, las *hachas votivas*, en su mayoría delgadas y convexas, provistas de muesca o de espiga en su parte posterior,[14] sugieren generalmente la forma de un filo de hacha más o menos redondeado en sus bordes; forma a la que son magistralmente sometidos los elementos de la composición, ya sean humanos o animales (fig. 169).

Las *palmas* (fig. 170), de aparición más tardía y limitadas a la zona de Veracruz, siempre tuvieron una base gruesa y delgada, y se fueron ensanchando y adelgazando hacia arriba —hacia el frente o hacia los lados según se tratase de una *pluma* o de una *palma* propiamente dicha —cubriéndose con rica decoración que incluía con frecuencia volutas y solía representar jugadores de pelota, acróbatas, sacerdotes, sacrificados, aves, lagartos, y hasta un par de brazos, impresionantes en su sencillez, con las manos unidas en actitud de oración.

Mientras las *palmas* variaban en su forma y tamaño, los llamados *yugos* solieron mantenerse dentro de ciertas normas más estrictas. A veces cerrados, con un extremo plano (fig. 171), casi siempre fueron abiertos y, como los describe Covarrubias,[15] "...lisos o tallados profundamente en forma de rana o, más raramente, de jaguar echado (figura 171)... sumamente pulidos o cubiertos con intrincados dibujos de volutas y motivos entrelazados": las famosas *volutas entrelazadas* tan características del arte clásico veracruzano, y que encontramos como elemento estilístico común en la decoración de *hachas*, *palmas* y *yugos* (figs. 169, 170 y 171), en los bajorrelieves del Tajín (pág. 155), en los espejos de pizarra y pirita y en las vasijas de piedra que, junto con el *complejo hachas-yugos*, marcan la influencia de este arte hasta la zona del Pacífico y sitios como el valle de Ulúa, Honduras, en el extremo del área maya (véase la página 198).

12. Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 190; **13.** Wigberto Jiménez Moreno muestra cómo esa difusión parece coincidir con alguna de las llamadas "migraciones pipiles" (véase la pág. 198); **14.** Las "hachas" provenientes de la región de los Tuxtlas, en Veracruz, suelen tener en el reverso una muesca o recorte en ángulo sensiblemente recto (fig. 169), mientras que las de Oaxaca, de Chiapas y del centro de Veracruz llevan una corta espiga plana o ligeramente redondeada (fig. 169), y las de la zona maya y del Pacífico tienen la orilla posterior plana y lisa, sin espiga ni muesca (véase la pág. 198). **15.** Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 193.

a

c

b

e

FIG. 171

d

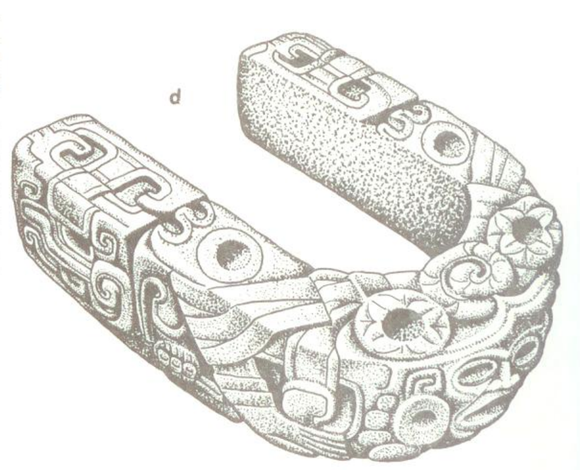


FIG. 170. "Palmas" en piedra. Estas extrañas esculturas, que van desde 2.5 centímetros de alto hasta dimensiones mucho mayores, son generalmente labradas en una piedra volcánica dura y quebradiza, lo que da mucha fragilidad a sus delgados bordes. Como rasgo común tienen una base gruesa y cóncava, sin decoración, y no pueden sostenerse por sí mismas, lo que parece reforzar la hipótesis según la cual serían reproducciones en piedra de las pecheras protectoras que sujetaban a sus gruesos cinturones los jugadores de pelota de aquella región: compárese esta "pluma" **(a)** con la pechera que ostenta el jugador decapitado de la figura 168. Las esculturas de este tipo, parecen limitarse a la región veracruzana y surgen hacia finales del periodo clásico. **a.** Una variante de "palma" conocida también bajo el nombre de "pluma"; M.N.A. **b.** "Palma" que representa un jugador de pelota sacrificado, con una herida en el pecho, por donde le han arrancado el corazón (compárese con la escena de sacrificio de la página 155). **c.** "Palma" en cuya silueta característica se ciñen los rasgos muy estilizados de un lagarto. Nótese, en particular, la textura de la piel **d.** Dos brazos aparentemente unidos en actitud de oración o de súplica (dibujos de Ignacio Cabral, Josefina Bustamante y Miguel Rodríguez Priego). **FIG. 171.** "Yugos" votivos en piedra, finamente labrados en piedras pesadas y duras, de grano muy fino, suelen tener de 40 a 45 centímetros de largo, 30 a 35 de ancho y 16 a 18 de abertura. Posible derivación de las "piedras curvadas" lisas y de los "yugos" lisos del periodo preclásico, alcanzan su pleno desarrollo a partir del horizonte clásico y se prolongan más allá, hasta finales del siglo XIII aproximadamente; se han interpretado como posibles reproducciones en piedra de los gruesos cinturones que formaban la principal protección de los jugadores de pelota, aunque haya todavía muchas controversias al respecto. **a.** Vista superior de un "yugo" que ostenta los recortes más típicos de este tipo de esculturas y se cubre con una rica ornamentación de "volutas entrelazadas". **b.** Detalle de uno de los dos extremos planos de un "yugo", que muestra un perfil humano en fuerte relieve, elemento que sólo aparece en los casos más refinados. **c.** "Yugo cerrado", con un extremo plano, variante menos frecuente y mal interpretada a veces como "anillo de piedra"; se trata aquí de una pieza excepcional, verdadero alarde de bajorrelieve preciosista en que el artista supo adaptar, a los contornos de la forma impuesta, los trazos de un "tecolote" o lechuza (véase Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 188). **d.** "Yugo" proveniente de Cuicatlán, Oaxaca. Según Miguel Covarrubias, se trata nuevamente de una representación poco usual: la de un dios-mariposa de aparente influencia teotihuacana. **e.** Ejemplo particularmente depurado de un "yugo" de forma más característica, que muestra los rasgos fuertemente estilizados de un jaguar agazapado (la mayor parte de los "yugos" ostentan sapos o jaguares, animales que simbolizan la tierra) (dibujos de Paul Gendrop).

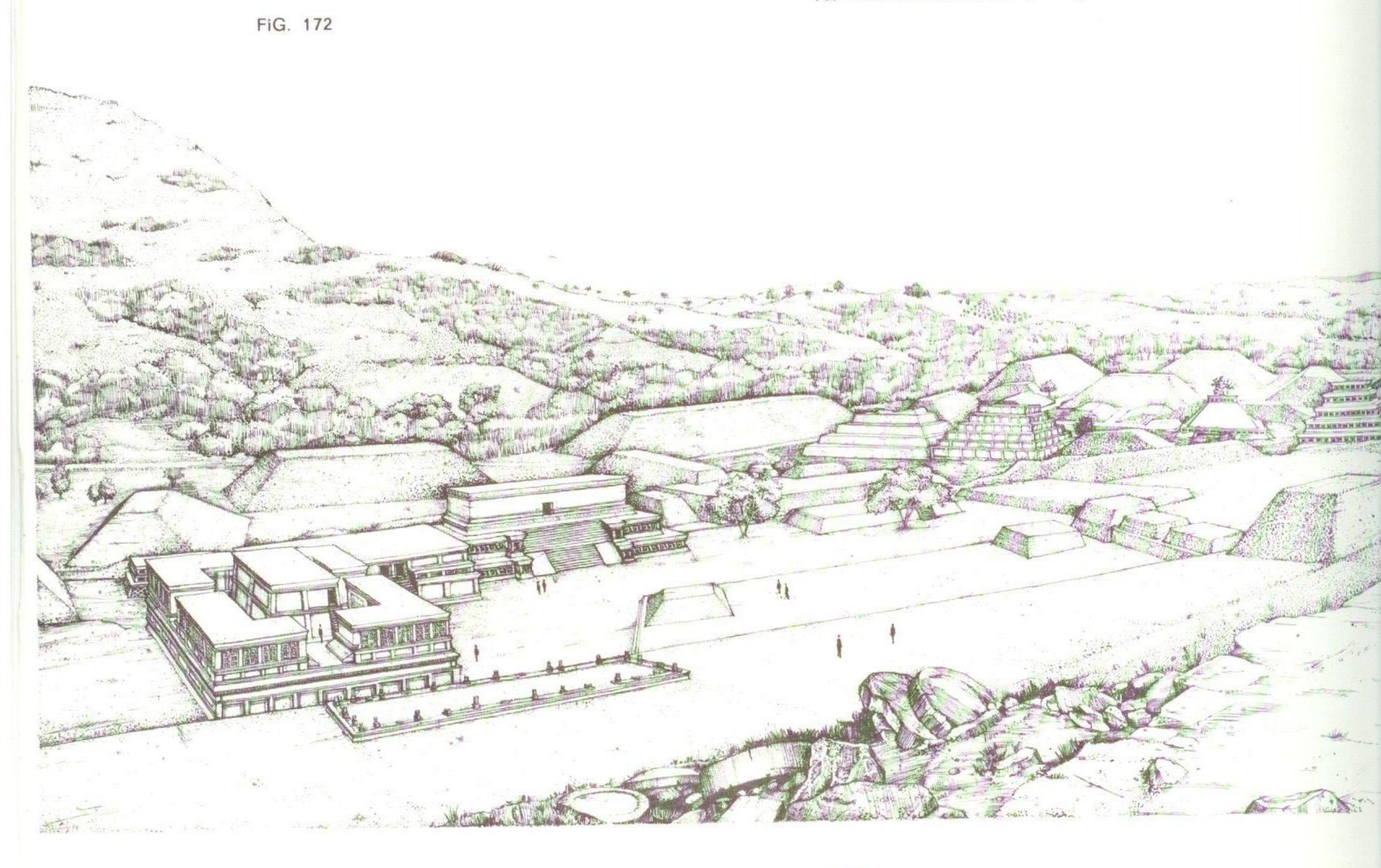
EL TAJÍN,

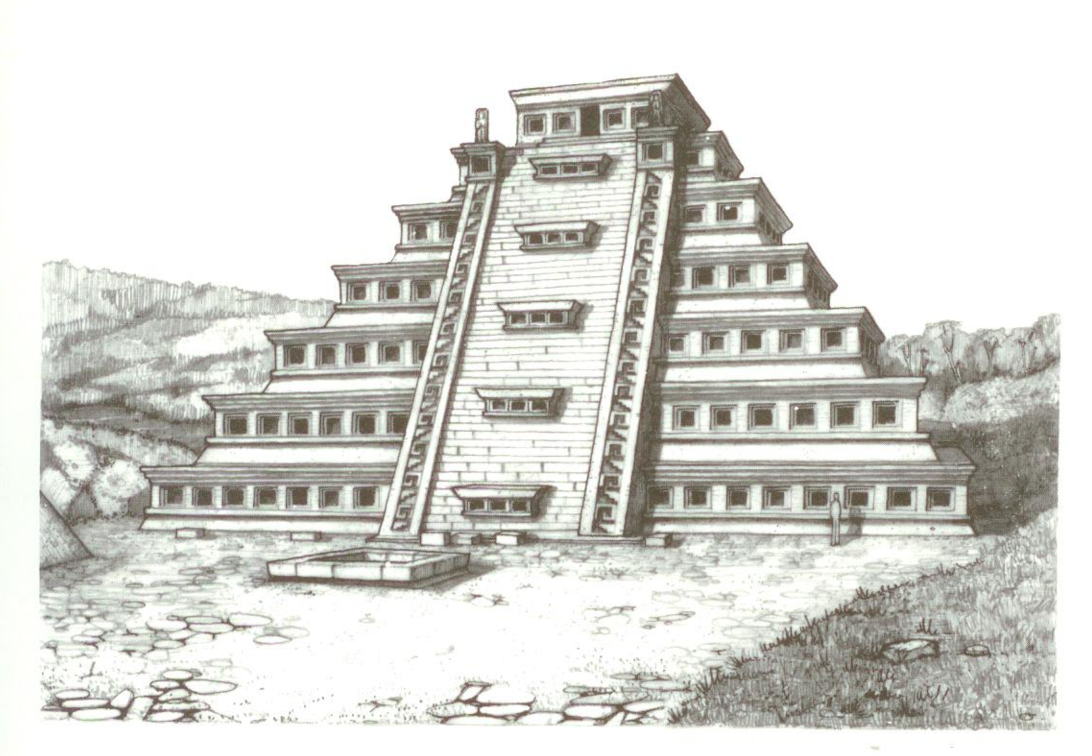
LA CIUDAD DEL DIOS DE LOS TRUENOS

Desde el periodo clásico temprano, aparecen en Veracruz construcciones recubiertas con piedra, pero no es sino hasta el clásico tardío cuando se asiste al pleno florecimiento de la arquitectura religiosa en la región totonaca; en sitios como Xiuhtetelco, Yohualinchan y El Tajín. Este último, que muestra huellas de ocupación humana desde el siglo II A. C., parece que recibió, hacia el siglo VI de nuestra era, un benéfico influjo cultural de Teotihuacán y se convirtió en lo que Medellín llama "...la ciudad sagrada de los muertos y de los truenos en tempestad",[16] principal centro político y religioso de la cultura conocida como *totonaca* o de *El Tajín*.

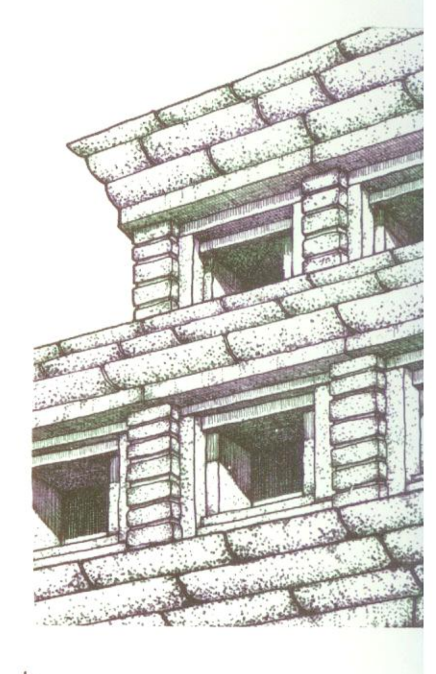
16. Alfonso Medellín Zenil, «Magia de la risa», pág. 32.

FiG. 172



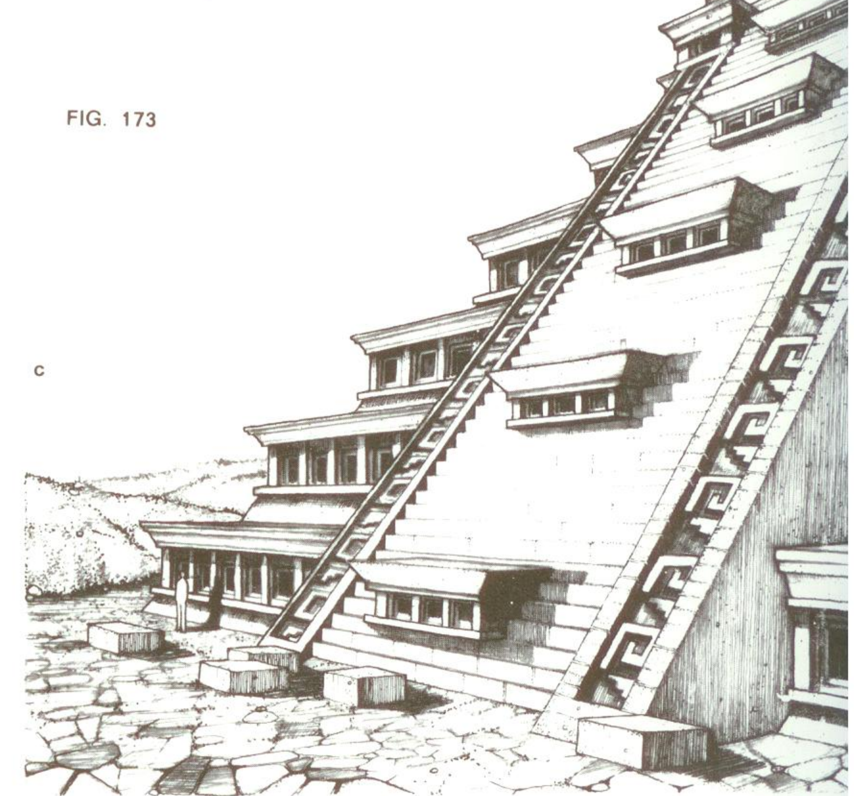


a



b

FIG. 173



c

FIG. 172. El Tajín, Veracruz. Panorámica parcial de la zona arqueológica vista desde el pórtico de entrada al llamado "templo de las Columnas". Hacia abajo se ven, en primer término, los edificios que forman el conjunto conocido como "Tajín Chico" y entre los cuales destacan, hacia la izquierda, el "edificio A", y, más al fondo, los edificios "B" y "C"; hacia el fondo, a la derecha, en un nivel más bajo, se advierte la "pirámide de los nichos" así como los demás edificios que, junto con ésta, integran una gran plaza. Se notan con mucha claridad los numerosos montículos artificiales, aún no explorados, que nos dan una idea de la importancia que tuvo en su época este centro ceremonial (dibujo de Ricardo Gabilondo, según planos de Ignacio Marquina y fotos). **FIG. 173.** "Pirámide de los nichos". **a.** Intento de reconstrucción de la pirámide desde el nornoreste. Los nichos que perforan los "tableros", sumados a los que decoran la escalera y a los que se encuentran ocultos debajo de ella, arrojan, según García Payón, un total de 364, o sea 365 si le añadimos el vano de la puerta de entrada al templo. **b.** Detalle del ángulo sureste, en el que se aprecia el sistema constructivo de los "tableros" con su cornisa biselada y sus nichos. Estos elementos, al igual que los de casi todos los edificios de El Tajín, har sufrido fuertes deformaciones a través del tiempo, debido no sólo a su estado de abandono, sino en gran parte a las deficiencias mismas de su construcción, a base de capas de lajas débilmente empotradas en el cuerpo en talud del basamento. **c.** Intento de reconstrucción del ángulo noreste (dibujos de César Gallardo Mason y Gil López Corella).

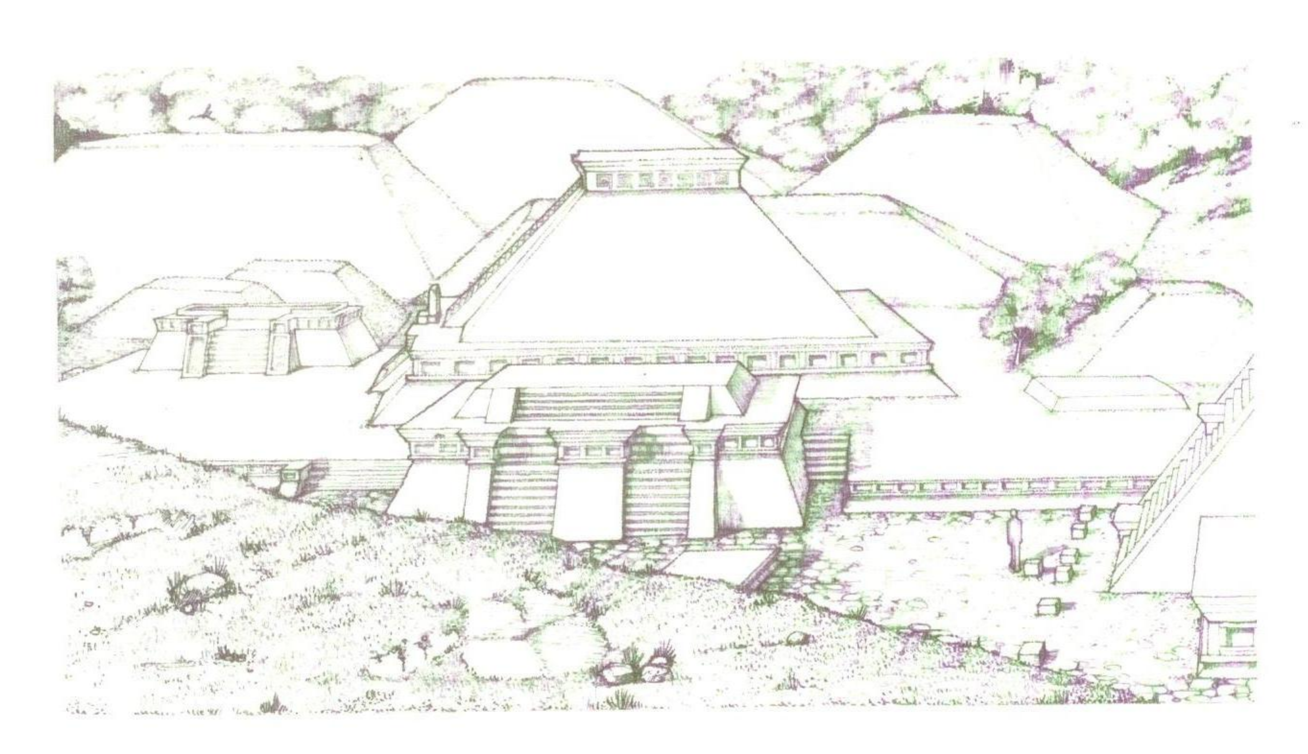


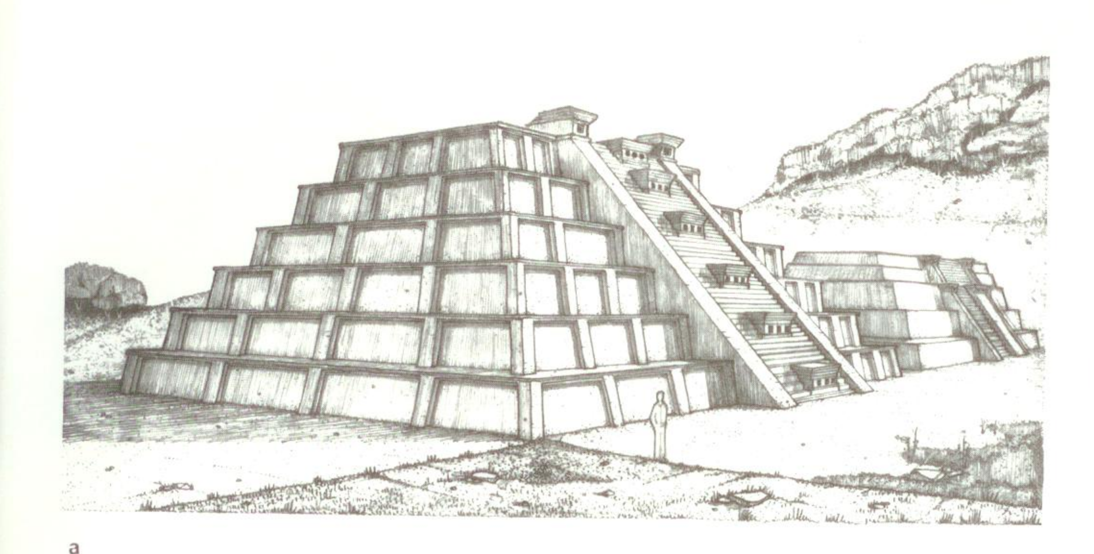
FIG. 174. El Tajín, "edificios 2 y 5", que limitan, al sur, la plaza donde se halla la "pirámide de los nichos" misma cuyo ángulo se ve hacia la derecha. El "juego de pelota sur" —uno de los más importantes de El Tajín— se haya detrás del "edificio 5", delimitado en uno de sus costados por la gran plataforma que sustenta éste. Los montículos que se advierten hacia atrás constituyen el llamado "cuadrángulo del arroyo" (dibujo de César Gallardo Mason).

Los numerosos edificios que componen el centro ceremonial de El Tajín se hallan dispuestos en una sucesión escalonada de plataformas artificiales rodeadas de cerros, en medio de la fértil zona tropical que dio origen al cultivo de la vainilla. Al igual que en Palenque —aunque aquí el sitio natural es menos imponente y la arquitectura menos sublime— la blancura de los edificios se recorta sobre el fondo de vegetación exuberante (fig. 172). Hacia la parte baja de la ciudad se destaca la famosa *pirámide de los nichos,* justamente considerada como el elemento más espectacular y representativo de la arquitectura totonaca, con el fuerte contraste entre sus llenos y vacíos que, al captar el sol, hacen de ella un vivo juego de claroscuro (fig. 173 y lám. XVIII).

Tal vez sea teotihuacana la concepción original del *tablero* pero donde ese elemento arquitectónico es aprovechado en Teotihuacán para subrayar una marcada tendencia horizontal, su presencia en la *pirámide de los nichos* da un equilibrio entre las tendencias horizontal y vertical. El arquitecto totonaca logró este efecto al horadar con profundos nichos su tablero, rematando éste con una cornisa biselada, y rompió el sentido ascensional de la escalinata mediante los cuerpos intermedios y la línea ondulante de las grecas que adornan las anchas alfardas. Y hay en esta pirámide, a pesar de sus dimensiones medianas, una cierta majestad que justifica las palabras de Octavio Paz: "El arte totonaca rehusa lo monumental porque sabe que la verdadera grandeza es equilibrio. Pero es un equilibrio en movimiento, una forma recorrida por un soplo vital, como se ve en la sucesión de líneas y ondulaciones que dan a la pirámide de El Tajín una animación que no está reñida con la solemnidad. Esas piedras están vivas y danzan. . ." [17]

17. Octavio Paz, «Magia de la risa», pág. 12;



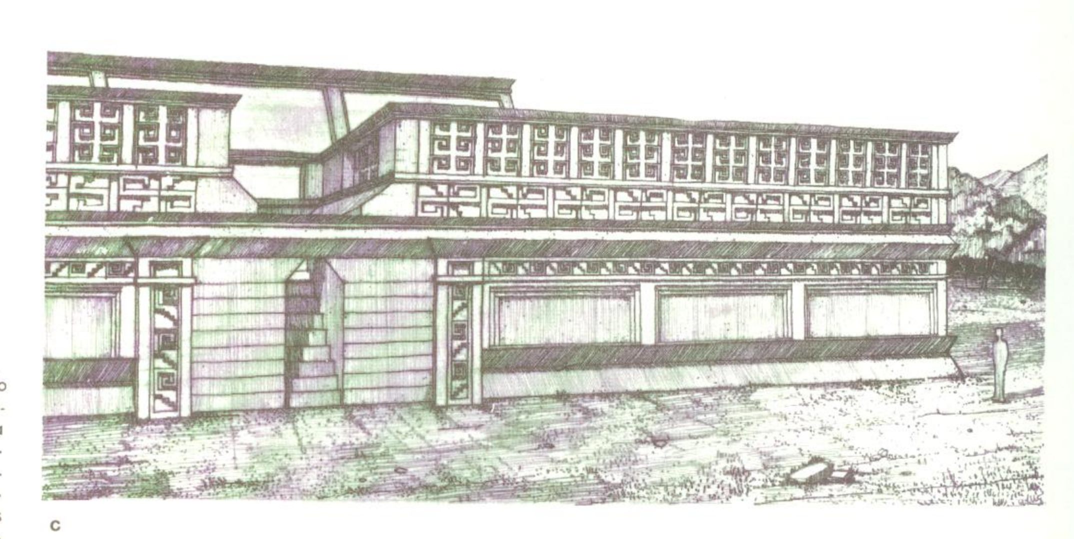


a

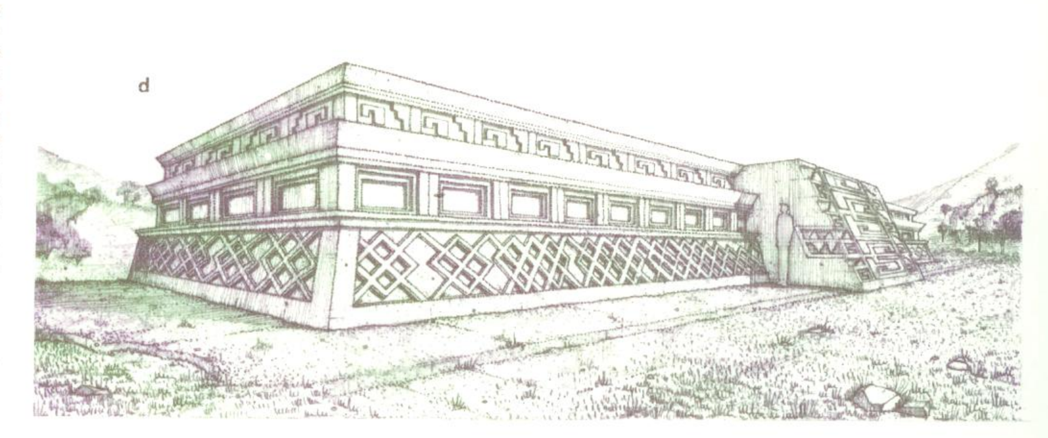


b

FIG. 175



c



d

FIG. 175. a. "Edificio 3", de El Tajín, situado sensiblemente frente a la "pirámide de los nichos", en el extremo opuesto de la plaza. Hacia atrás se ve la "pirámide 23", parcialmente reconstruida en fechas recientes. **b.** Gran cascabel de cobre, de 15 centímetros de alto, hallado en El Tajín. Es interesante observar rasgos aparentemente olmecoides en un objeto que obviamente tiene que pertenecer al periodo postclásico, o sea, después del siglo X de nuestra era. **c.** Detalle de la fachada principal del llamado "edificio A", de Tajín Chico; reconstruido según planos de Ignacio Marquina y fotos. Nótese, al centro de una escalera simulada, con sus "alfardas" decoradas mediante grecas, un extraño "arco maya" que cubre el angosto tramo de escalones que conducen al primer nivel. **d.** "Edificio D" de Tajín Chico, visto desde el poniente, según planos de Ignacio Marquina y fotos. La parte inferior del basamento, así como el contrafuerte que se ve hacia la derecha han conservado en bastante buenas condiciones sus vigorosos relieves en estuco, de motivos geométricos que van formando grandes rombos entrelazados así como variantes de "xicalcoliuhqui" y "xonecuilli" (véase nota 19, pág. 155) (dibujos de César Gallardo Mason, Alfonso Barbosa G. y Eugenio Peschard Mariscal).

a





b

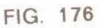


FIG. 176



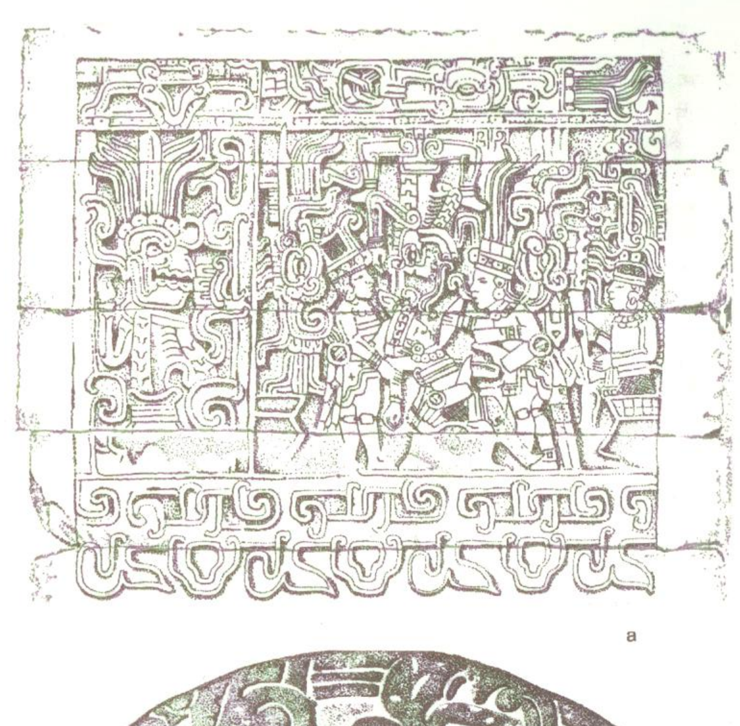
c

Aunque todavía no están claramente definidas las fases evolutivas de la arquitectura de El Tajín, cabe hablar a grandes rasgos de tres épocas: una, la menos conocida, que debe corresponder al clásico temprano;[18] otra, que comienza con influencias teotihuacanas y culmina con la plena floración del estilo local, y que podríamos situar en el clásico tardío (siglos VI a IX D. C.). A esa época parecen corresponder edificios como los llamados 2 y 5 (fig. 174), que combinan armoniosamente sobrios taludes con los ya característicos tableros terminados en cornisa biselada y adornados con nichos o grecas en fuerte relieve; estilo cuyo máximo exponente es la *pirámide de los nichos.*

De florecimiento tardío con respecto a las otras grandes culturas —teotihuacana, maya y zapoteca— la cultura de El Tajín tiene sobre éstas la ventaja de que su ocaso no ocurra entre los siglos VIII y X, sino hacia el siglo XII de nuestra era, o sea, en pleno horizonte postclásico. Así, mientras desaparecen, por una causa u otra, los grandes centros ceremoniales que fueron los principales focos de la cultura mesoamericana, El Tajín atraviesa por la tercera y última etapa de un desarrollo que viene a ser contemporáneo de Xochicalco, de Tula y de los últimos grandes centros ceremoniales de Yucatán, como Chichén Itzá.

FIG. 176. Bajorrelieves totonacas en piedra. **a.** Estela de Huilocintla, Veracruz; M.N.A. Representa el autosacrificio de un sacerdote que se atraviesa la lengua con una caña. **b.** Perfil humano labrado en el reverso de un disco de pizarra. **c.** Diversos fragmentos de tambores de piedra que provienen del "edificio de las Columnas" en El Tajín, y constituyen uno de los mejores exponentes de la escultura de esta ciudad. Destaca particularmente esta cabeza de "caballero águila"; su diámetro máximo es de unos 110 centímetros (dibujos de Guadalupe Lomas Maldonado, Marta Torres Rodríguez y Alma Deloy). **FIG. 177.** Bajorrelieves totonacas en piedra. **a.** Una de las escenas rituales que aparecen esculpidas en los paramentos —hechos de grandes bloques regulares de piedra blanca— del "juego de pelota sur" en El Tajín. Al igual que las otras escenas labradas en la parte central y los extremos de los dos paramentos principales de la cancha, ésta parece referirse a uno de los aspectos rituales del juego de pelota. Se trata aquí del sacrificio de uno de los jugadores, en presencia de un alto personaje y de varias entidades mitológicas entre las que se distingue, tanto

Esta época, que en El Tajín se caracteriza por sus importantes innovaciones arquitectónicas, se ve claramente representada en el *edificio* 3 (fig. 175), y en la mayoría de los templos que integran el conjunto conocido como *Tajín Chico* (págs. 150 y 153). Rica y variada es en efecto la gama de elementos que hacen entonces su aparición como, por ejemplo, los grandes y poco profundos nichos que —mediante una sucesión de molduras remetidas, tanto horizontales como verticales, a manera de *casetones*— estructuran con severo clasicismo los cuerpos escalonados del *edificio* 3 (fig. 175). En el *edificio D*, coronados por una cornisa triangular, estos elementos alternan con un friso de grecas escalonadas[19] (fig. 175). Y en la construcción más compleja e imponente de *Tajín Chico*, el llamado *edificio A*, ornamentan el cuerpo principal del basamento. Este interesante edificio reúne, por sí solo, un gran número de innovaciones, como son las ventanas que se abren entre nichos alternados, y la entrada en forma de *arco maya* —probable influencia de las ciudades mayas de Yucatán[20]— que cubre parcialmente la escalinata de acceso al primer nivel (fig. 175). Además, al igual que en el *edificio de las Columnas,* se han encontrado ahí importantes restos de grandes techos de argamasa[21] cuyo interior ligeramente cóncavo y bruñido parece demostrar que, como ocurre en nuestras bóvedas de concreto, ¡fue colado sobre una cimbra curvada y pulida!



a



b

FIG. 177

arriba del sacrificado como en el extremo izquierdo, el dios de la muerte; los dos frisos que rematan la composición en las partes superior e inferior representan la faja celeste así como la terrestre, bajo el aspecto de dos serpientes muy estilizadas y tratadas a base de las típicas "volutas entrelazadas" del Totonacapan. Compárese con otra escena similar esculpida en el juego de pelota principal de Chichén Itzá (pág. 193). **b.** Reverso de un espejo en pizarra proveniente de Vega de Alatorre, Veracruz, y finamente labrado con este mismo estilo de volutas; C.B.W. (dibujos de Guadalupe Lomas Maldonado y Alma Deloy).

18. Según el arqueólogo José García Payón, el más antiguo de los juegos de pelota de El Tajín remontaría al preclásico superior. **19.** El tema de la "greca escalonada" —en náhuatl "xicalcoliuhqui"— es un motivo muy frecuente en el arte prehispánico (véase Paul Westheim, obra citada, pág. 127), así como el del "gusano azul" o "xonecuilli" (véase Jorge Enciso, obra citada, págs. 55 a 62).

20. Las influencias mayas del estilo "Puuc" (véanse las págs. 178-186) parecen notarse en elementos como el "arco maya", los paramentos verticales de las fachadas, las cornisas biseladas y la ornamentación a base de mosaico de piedra. **21.** Según García Payón, que halló los restos de un techo que cubría una superficie de 83 metros cuadrados. Se trata de un grueso conglomerado de cal, concha marina y arena mezcladas con polvo de piedra pómez y "tepalcates" o fragmentos de cerámica.

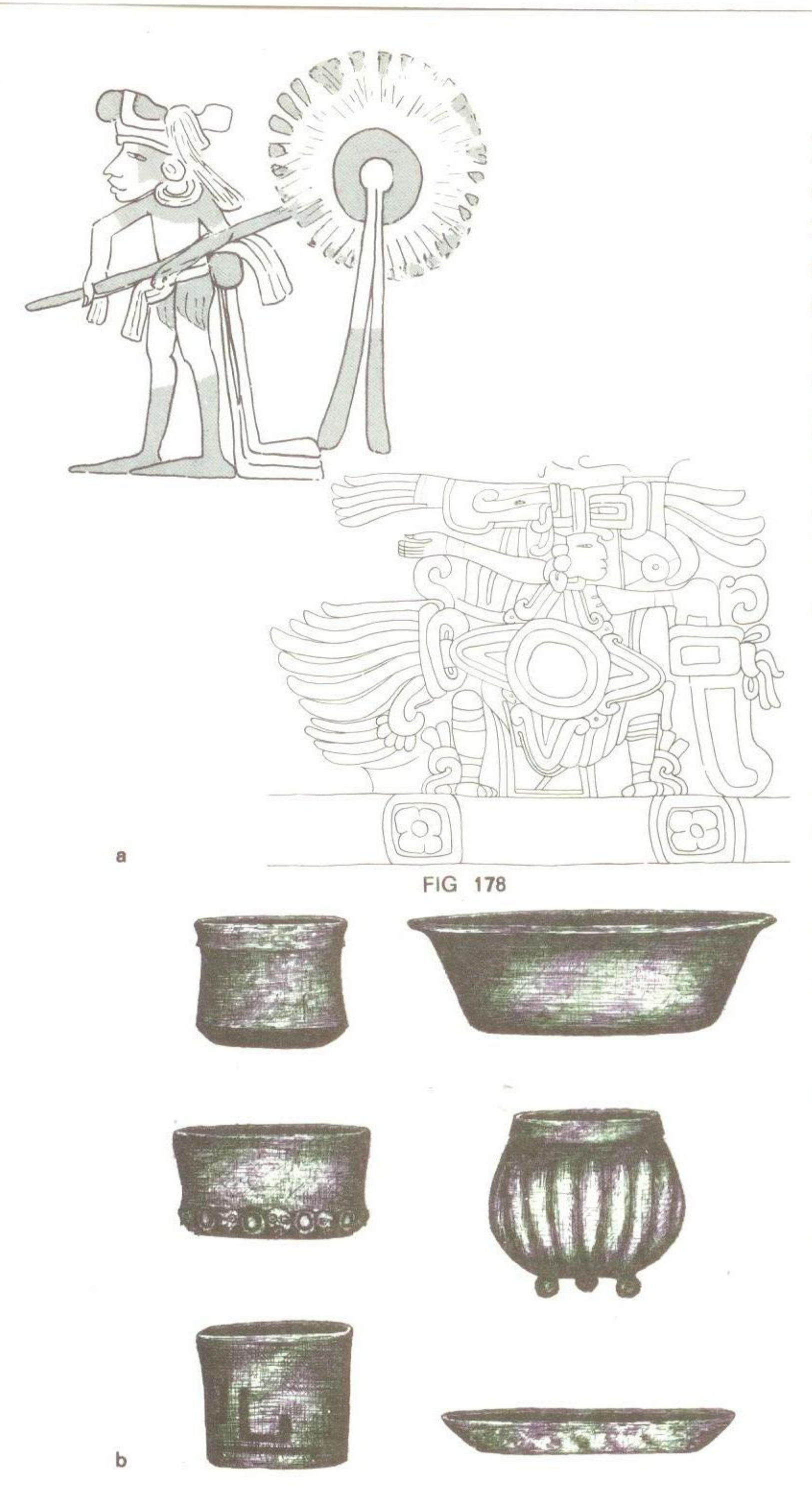


FIG. 178. a. Detalles de las pinturas de las Higueras, Veracruz (dibujos de Paul Gendrop). **b.** Ejemplos de cerámica de la region de El Tajín, según Wilfrido Du Solier. Nótese la influencia teotihuacana en numerosos cajetes de paredes sensiblemente rectas y fondo plano (dibujo de Alma Aguilar Corona).

22. El basamento piramidal sobre el cual se levanta el "edificio de las Columnas" tiene unos 196 × 90 metros de base por unos 24 metros de altura (véase Ignacio Marquina, obra citada, pág. 438). **23.** Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 217. **24.** Octavio Paz, obra citada, págs. 11 y 12.

Dominando el conjunto desde una explanada más elevada, se encuentran los restos de lo que fuera el monumento de mayores dimensiones del Tajín, el *edificio de las Columnas,*[22] así llamado por los anchos tambores de piedra que constituían los fustes de grandes columnas y, otro caso único en la arquitectura mesoamericana, eran totalmente esculpidos con finos y dinámicos relieves donde figuran todavía, en medio de otros motivos, las clásicas volutas entrelazadas (fig. 176). Estas mismas volutas —aunque ya, como observa Covarrubias, "...más rígidas y amaneradas que las que decoran algunos *yugos, palmas* o *hachas*" (págs. 147 a 149)[23] —se repiten en casi todos los bajorrelieves del Tajín como, por ejemplo, en los tableros de uno de los juegos de pelota, donde enmarcan la escena principal que preside la máscara sonriente del dios de la muerte, y cuyo tema parece relacionarse con algunos aspectos rituales de este juego (figura 177).

Mencionemos, para finalizar, las variadas pinturas murales de Las Higueras, recientemente descubiertas y únicas hasta la fecha en territorio totonaca, de donde proviene el enorme interés que han suscitado (fig. 178).

Elegante y refinado, creador en muchos aspectos, el arte totonaca cautiva, al transformar la materia en algo "...distinto, sensual o fantástico, y siempre sorprendente", según las palabras de Octavio Paz, con quien podríamos concluir: "Los totonacas revelan una vitalidad menos tensa y más dichosa que la de los otros pueblos mesoamericanos. Quizá por eso crearon un arte equidistante de la severidad teotihuacana y de la opulencia maya. El Tajín no es, como Teotihuacán, movimiento petrificado, tiempo detenido: es geometría danzante, ondulación y ritmo. Los totonacas no son siempre sublimes, pero pocas veces ...nos aplastan, como los del altiplano. Ricos y sobrios a un tiempo, heredaron de los olmecas la solidez y la economía, ya que no la fuerza."[24]

XOCHICALCO, LA CASA DE LAS FLORES

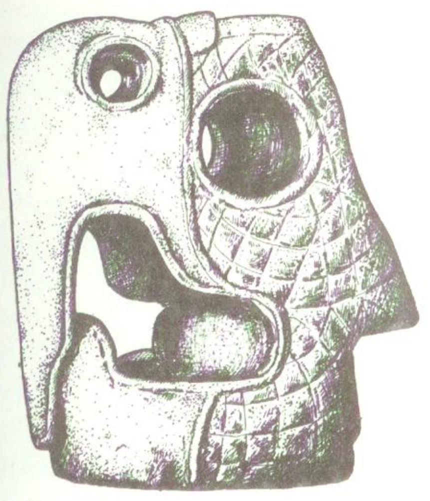


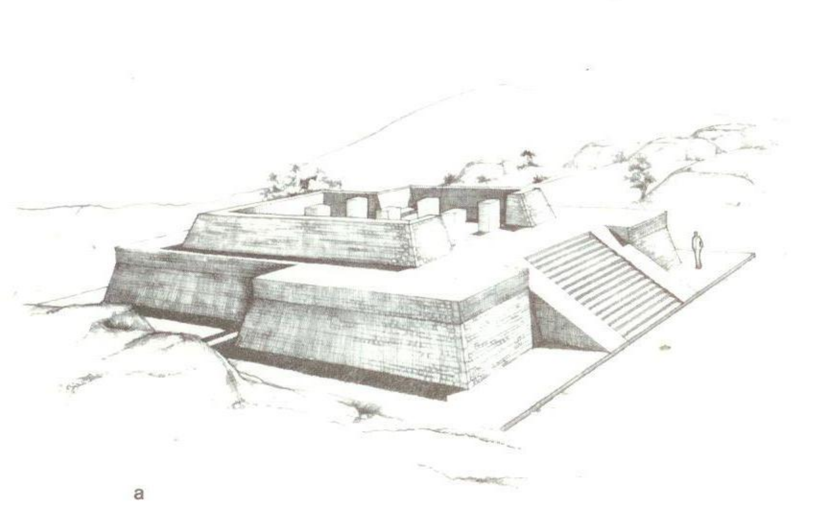
FIG. 179

FIG. 179. Magistral estilización en piedra de una cabeza de guacamaya. Obra maestra de la escultura de Xochicalco, M.N.A. (dibujo de Ignacio Cabral).
FIG. 180. Xochicalco, Morelos. Panorámica del juego de pelota y de "La Malinche", desde la "plataforma este". Nótese la gran calzada bordeada a la derecha con grandes altares de planta circular, y que conserva a la izquierda interesantes restos de construcciones, cuya función parece relacionarse en parte con la de un "temazcalli" o baño de vapor (dibujo de Pedro Dozal).

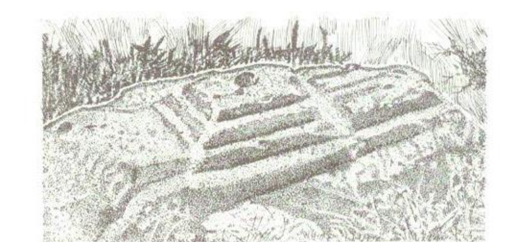
FIG. 180



b



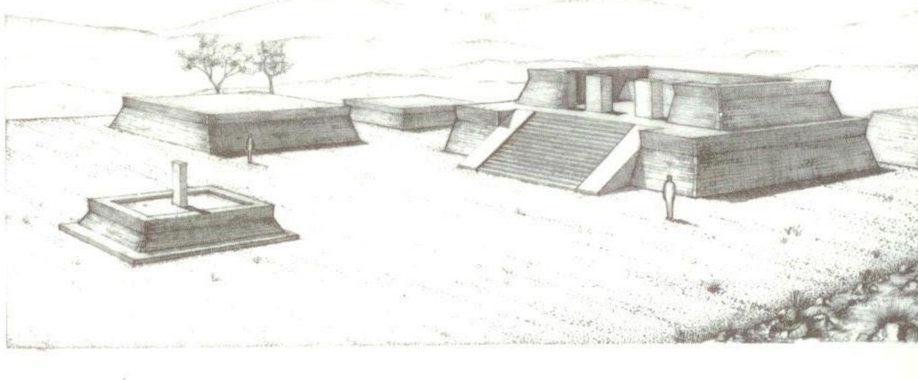
a



c



FIG. 181



d



e

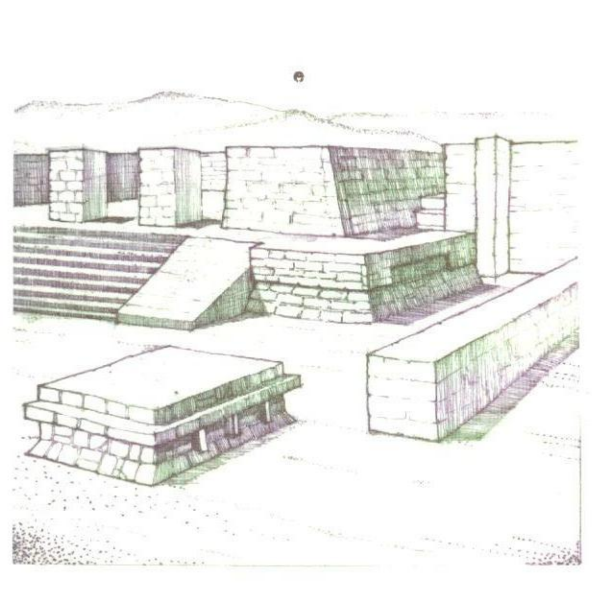


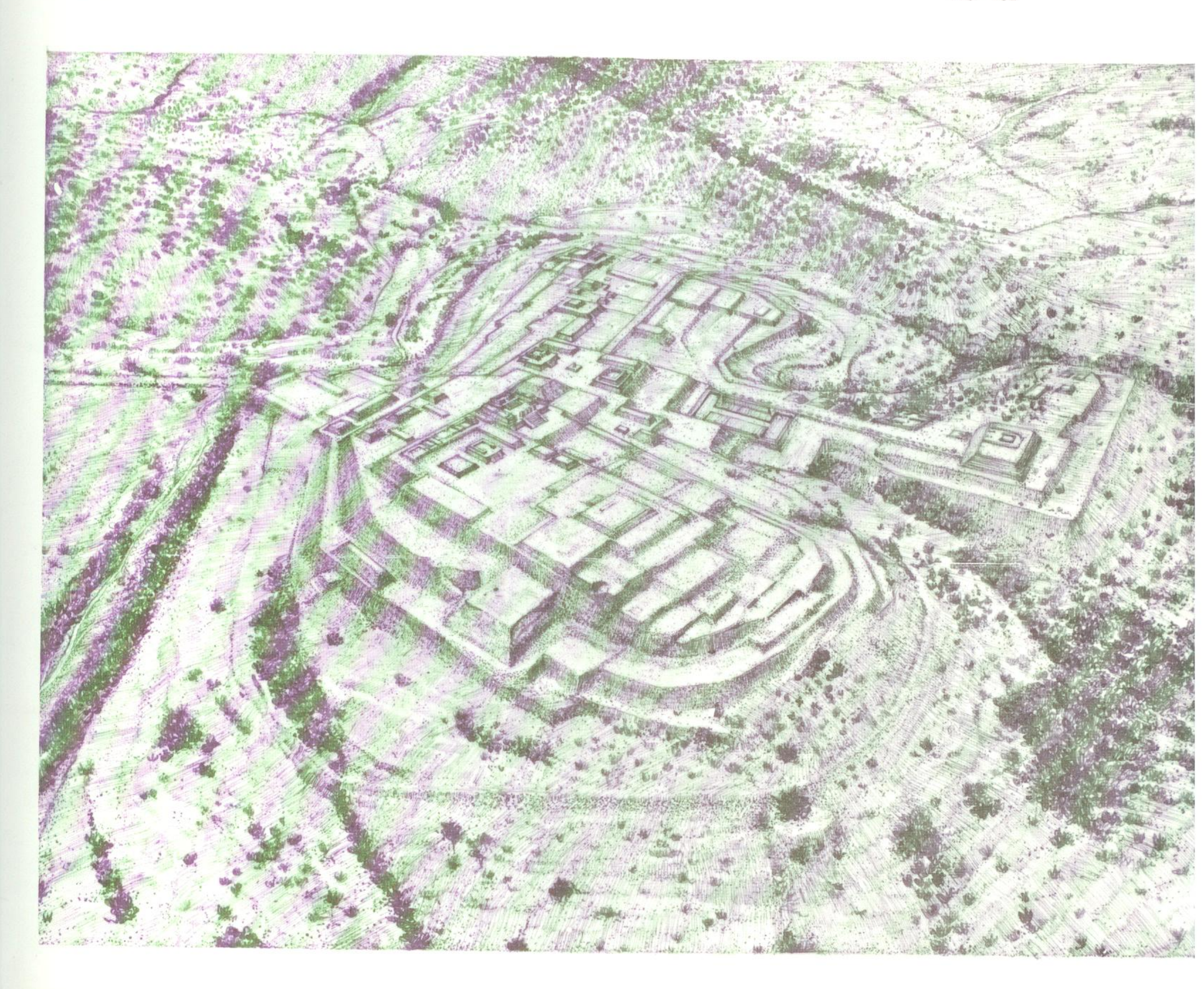
FIG. 181. Detalles de edificios de Xochicalco. **a.** y **d.** Los llamados edificios "C" y "D", situados frente a frente en una de las mesetas intermedias, en los extremos este y oeste respectivamente. Al centro de la plaza se encuentra un altar coronado por una estela de piedra —llamada "de los cuatro glifos" por la inscripción que ostenta en una cara— marcando el eje de la calzada empedrada que conduce desde la entrada a la ciudad en el extremo sur, hasta el pie de esta meseta (véase panorámica, enfrente). Nótese en estas construcciones el empleo de piedras escogidas por sus dimensiones, redondeadas en sus aristas y colocadas en hiladas regulares. Es característica la silueta en suave talud que, al llegar a la parte superior, se quiebra a la vertical; se advierten a lo lejos, en el valle, las lagunas de El Rodeo. **b.** Templo, según bajorrelieve de una estela de Xochicalco. **c.** Maqueta labrada en la roca. **e.** Detalle del basamento del llamado "templo de las estelas" de Xochicalco, que muestra un "tablero" con influencia tanto teotihuacana como zapoteca y cuyo estilo puede haber contribuido a la evolución de la arquitectura de Tula (dibujos de Francisco Gutiérrez Martínez, Paul Gendrop, Enrique Soto Reveles y Alicia Collazo O.). **FIG. 182.** Panorámica aérea de Xochicalco, en que se advierten con claridad los muros de retención que siguen las curvas de nivel, integrando una serie de terrazas y mesetas escalonadas. Destacan en la plataforma superior —que mide 350 metros del este al oeste— el "templo de Quetzalcóatl" situado en el eje longitudinal, y el "templo de las estelas" que se alza sobre un gran basamento en medio de otras construcciones. Se advierten, hacia abajo, los edificios "C" y "D", sobre una meseta intermedia en la que remata la calzada empedrada que viene del sur; y, hacia el suroeste, más abajo, el juego de pelota y "La Malinche". El pozo y la cueva que se advierten al noroeste constituyen un primitivo, pero eficaz sistema de observación astronómica. El camino empedrado que se ve al noreste franquea un barranco para conducir al cerro del Coatzín o de "La Bodega" donde se localizan otras construcciones. El conjunto mide unos 1 200 metros de norte a sur y 700 de oriente a poniente, incluyendo "La Malinche" (dibujo de Ricardo Gabilondo).

25. El nombre de Xochicalco —del náhuatl "xóchitl" (flor), "calli" casa y el sufijo locativo "co"— significa "en el lugar de la casa de las flores". **26.** Durante los periodos llamados "Xochicalco I" y "Xochicalco II" (200 a.c. - 300 d.c. y 300-700 d.c. respectivamente).

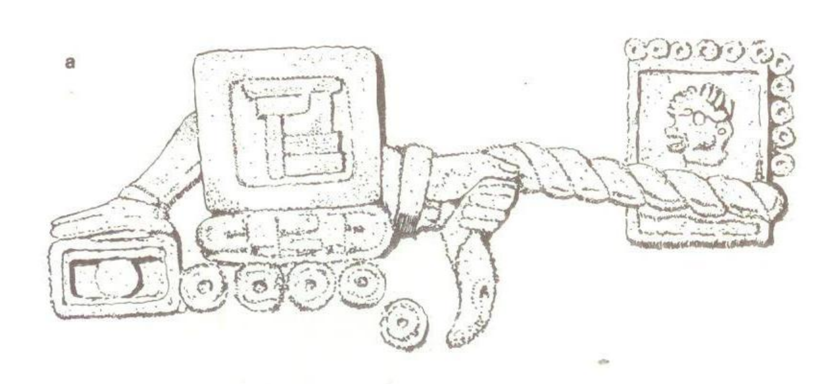
A pesar de su poético nombre,[25] la acrópolis de Xochicalco está situada en una zona semiárida del actual Estado de Morelos, donde cubre una loma que se levanta unos 130 metros con respecto al terreno circundante. Al igual que en Monte Albán, aunque de dimensiones menos imponentes, el cerro entero está remodelado por el hombre, mostrando desde su base una serie de muros de retención que se adaptan a las curvas de nivel y, hacia la parte superior, se transforman en una sucesión escalonada de plataformas regulares sobre las cuales se levantan los edificios (figs. 180 a 184).

Hay en Xochicalco huellas de una prolongada ocupación humana, pero resulta extraño el hecho de que, no obstante la cercanía geográfica con Teotihuacán y la coincidencia en el tiempo entre las primeras etapas culturales de la acrópolis morelense y el esplendor de la gran urbe del altiplano,[26] el desarrollo cultural de Xochicalco refleja pocas influencias teotihuacanas. En cambio, parece que tuvo contactos regulares desde el periodo preclásico inferior con los mayas y los zapotecas, probablemente a través de las zonas de Guerrero y del Soconusco.

FIG. 182



a



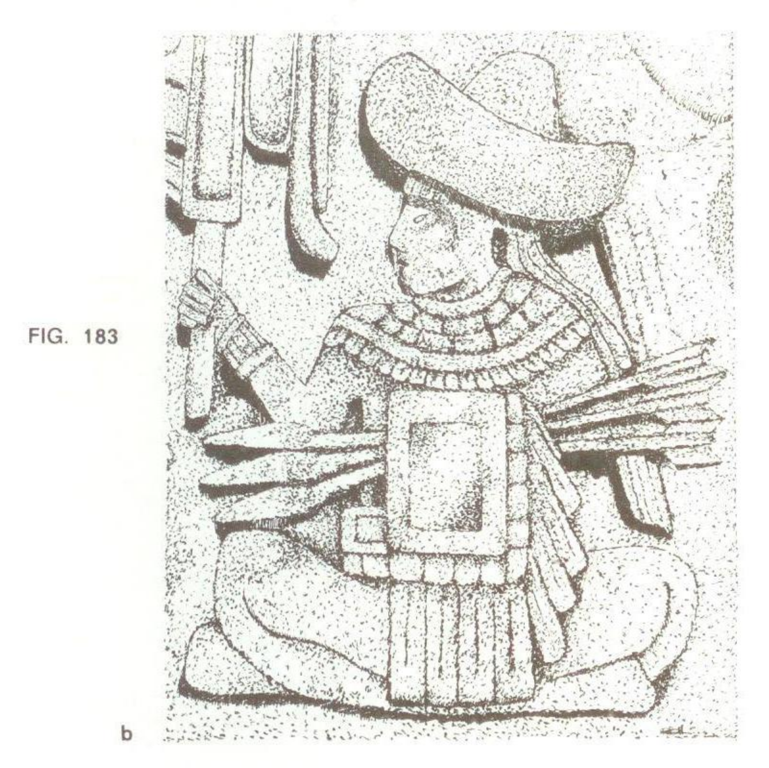
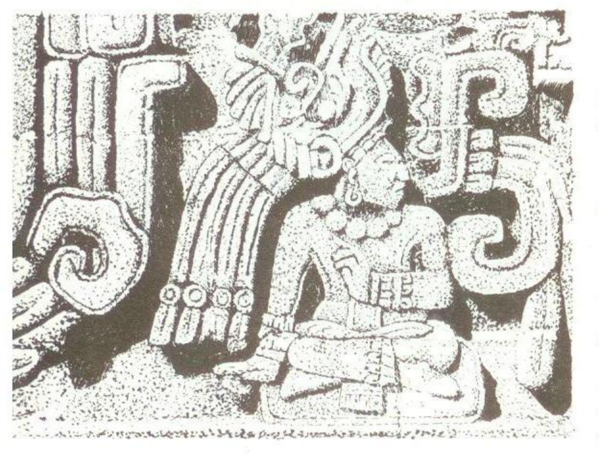


FIG. 183

b



c

Así, desde la primera época, la cerámica muestra influencias mayas de los periodos *Chicanel* y *Matzanel*, y similitudes con *Monte Albán I*. El juego de pelota (fig. 180), casi idéntico en forma y dimensiones al de Tula (pág. 165), recuerda en muchos aspectos canchas mayas como las de Cobá, Guaytán, Piedras Negras y Copán; tiene, como en Cobá, sus anillos apoyados en la banqueta inclinada; y si Copán utiliza en su última época, como marcadores, grandes cabezas de guacamaya en vez de anillos (pág. 86), hizo uso de anillos en otros tiempos,[27] por otra parte, se han hallado también en Xochicalco esculturas aisladas de guacamayas, entre las cuales figura una de las creaciones plásticas más sobresalientes de toda la escultura mesoamericana (pág. 157).

La arquitectura de Xochicalco, de sobrios volúmenes, se caracteriza por sus basamentos en suave talud que rematan generalmente en una cornisa vertical (pág. 158). Los muros exteriores de los templos, armonizando con el basamento, suelen seguir una inclinación similar, lo mismo que algunas mochetas. Aparecen, en ciertos basamentos, tableros de estilo intermedio entre los de Teotihuacán, Monte Albán y Tula (pág. 158). Y en la parte más elevada del conjunto, frente a la gran plaza rectangular, se destaca en medio de otras construcciones el *templo de Quetzalcóatl*, uno de los edificios más afamados de Mesoamérica, tanto por su elegante silueta como por las esculturas que lo adornan (figs. 183 y 184).

FIG. 183. Detalles de los bajorrelieves en piedra que recubren las fachadas del "templo de Quetzalcóatl" en Xochicalco. **a.** Representación de la corrección calendárica que parece constituir el resultado de un congreso astronómico que se llevó al cabo en esa ciudad y que motivó, quizá, junto con la celebración de un Fuego Nuevo, la construcción de este templo, único en su género. Aparece, sobre la fachada principal, a un lado de la escalera de acceso. El significado de la corrección calendárica parece ser muy explícito, pues de una fecha cuyo signo es el "calli" (o casa) salen dos manos; una, que parece desechar otro cuadrete y, la otra, que jala de una cuerda un signo que puede identificarse como "ozomatli" (o mono). **b.** Sacerdote-astrónomo, ataviado y representado en un estilo que se asemeja al de Copán (véase la pág. 76). Forma parte del friso que cubre el muro sur del templo. **c.** Detalle de uno de los sacerdotes que aparecen en medio de las ondulaciones serpentinas en el costado oriente del basamento. Se advierte nuevamente la similitud con relieves mayas, tanto de Copán como de la región del Usumacinta (dibujos de Rafael Costábile).

27. El juego de pelota de Copán, tal como lo vimos en la página 86, es la última de tres etapas de superposición; el de la etapa intermedia, fechado en 514 d.c., tenía anillos de piedra esculpidos con figuras de jugadores.

a

FIG. 184

FIG. 184. Intentos de reconstrucción del "templo de Quetzalcóatl" en Xochicalco, según planos de Ignacio Marquina y fotos. **a.** El templo visto desde el suroeste. Nótese el claro predominio que, en este caso, tiene el talud sobre el "tablero", y la cornisa biselada que remata este último, posible influencia de El Tajín o de Yucatán. **b.** Aspecto parcial de la fachada sur, en que puede apreciarse el recubrimiento a base de grandes piedras labradas, perfectamente ajustadas una con otra y finamente esculpidas. Destacan en el basamento las grandes serpientes emplumadas entre cuyas ondulaciones alternan sacerdotes y signos de "fuego" y, en el muro superior, parejas de sacerdotes-astrónomos alternando con estos mismos signos; las cornisas biseladas se adornan con motivos que parecen ser "caracoles cortados", tema frecuente en el arte prehispánico, y que veremos coronando el famoso "coatepantli" de Tula (pág. 165) (dibujos de Rafael Costábile H.).

b





FIG. 185



Entre estas últimas, talladas en vigoroso relieve, aparecen sobre el basamento en talud unas grandes serpientes emplumadas junto con símbolos de fuego y representaciones de sacerdotes. Éstos, así como los sacerdotes que figuran en los muros exteriores del templo (fig. 183), tienen sorprendente parecido con algunos relieves mayas, particularmente aquellos que vimos en plena sesión de congreso en uno de los altares de Copán (pág. 76). Otra inscripción registrada en la fachada principal ha sido interpretada como una corrección calendárica (fig. 183), lo que permite suponer que este templo se erigió para conmemorar, "...como en Copán, un congreso de sacerdotes con motivo de la fiesta de un Fuego Nuevo, en la que se hizo una importante corrección al calendario", comenta Ignacio Marquina.[28]

Lo extraño en Xochicalco es que, al lado de elementos de probable influencia maya —estelas y placas de jade con inscripciones, vasijas de alabastro, etc. (fig. 185)— o del Golfo, tales como *yugos* y *hachas*, aparecen indistintamente en un mismo objeto, observa César Sáenz,[29] "glifos de diferentes culturas, de origen zapoteca, mixteca o náhuatl..." en esa curiosa encrucijada de influencias que es Xochicalco y que, al igual que Cacaxtla, se prolonga más allá del periodo clásico,[30] conviven, pues, algunos elementos del antiguo repertorio clásico y otros que ya forman parte de un nuevo lenguaje.

Nos hallamos en el umbral de la hegemonía tolteca y, como supone Marquina, "...tal vez partió de Xochicalco la influencia cultural que, unida a otras circunstancias, motivó el desarrollo de la cultura tolteca en Tula." [31]

FIG. 185. a. Cara principal de la "estela 3" proveniente del "templo de las estelas" de Xochicalco; 185 centímetros de alto; M.N.A. Destaca al centro, debojo del glifo "ollin" o "movimiento", de origen mixteca, la figura del dios "hombre-pájaro-serpiente" que habrá de volverse un tema típicamente tolteca como representación de Quetzalcóatl en su advocación de Tlahuizcalpantecuhtli o planeta Venus (véase la pág. 169); los glifos encerrados en la "U" invertida, en la parte inferior, son, en cambio, de clara filiación maya. **b.** Vasija finamente labrada en alabastro, hallada en Xochicalco; M.N.A. Parece tener influencias mayas, tanto por su técnica como por algunos detalles de las pinturas que aún conserva en bastante buen estado, y en las que destaca la figura de un pájaro (dibujos de Ignacio Cabral). **c.** Este detalle de los murales de Cacaxtla, Tlax. (jamba sur, edificio superior), refleja igualmente una gran diversidad de influencias, la maya en particular (dibujo I.N.A.H.).

28. Ignacio Marquina, obra citada, pág. 138. **29.** César A. Sáenz, "Exploraciones en Xochicalco" boletín I.N.A.H. núm. 26, pág. 27. **30.** La tase "Xochicalco III" se sitúa aproximadamente entre 700 y 1000 d.c. **31.** Ignacio Marquina, obra citada, pág. 143.



Mapa de Mesoamérica. Señalando los principales sitios arqueológicos del **periodo clásico.** Tanto la delimitación general por grandes áreas culturales, como la de estilos regionales, y la de los extremos norte y sur de Mesoamérica, es en cierta medida arbitraria y obedece al solo afán de simplificar y brindar claridad. Se han consultado para su realización los mapas arqueológicos —generales o regionales— establecidos por autores como Wigberto Jiménez Moreno "Esplendor del México Antiguo", págs. 1050 y 1060 y H.E.D. Pollock "Handbook of Middle American Indians", Vol. 2, primera parte, pág. 379).

FIG. 185 bis





FIG. 185 bis. Dibujos del signo ollin (movimiento), en impresiones de sellos de barro, según Jorge Enciso. **FIG. 186.** Tula, Hidalgo. Aspecto parcial de la fachada interior del "coatepantli" —o "muralla de serpientes"— que rodea parcialmente la "pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli" (véase la figura siguiente); coronado por un friso continuo de "caracoles cortados", labrados en piedra y calados, el muro presenta un recubrimento esculpido cuyo tema central es una sucesión de serpientes persiguiendo y devorando esqueletos, en medio de dos frisos de "grecas escalonadas" (dibujo de Luis Araya Ramírez). **FIG. 187.** Panorámica aérea de Tula, Hidalgo, vista desde el Sur. El juego de pelota que aparece al norte se asemeja al de Xochicalco, mientras que el mayor —delimitando al este la Plaza Central— presenta mucha similitud con la cancha principal de Chichén Itzá. El templo del Sol se halla en el extremo poniente, y en el costado Norte destaca el de Tlahuizcalpantecuhtli así como el Palacio Quemado (dibujo de Fernando Castro Cámara).



HORIZONTE POSTCLÁSICO

TULA, LA LEGENDARIA TOLLAN

LA CIUDAD DE QUETZALCÓATL



FIG. 186

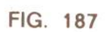
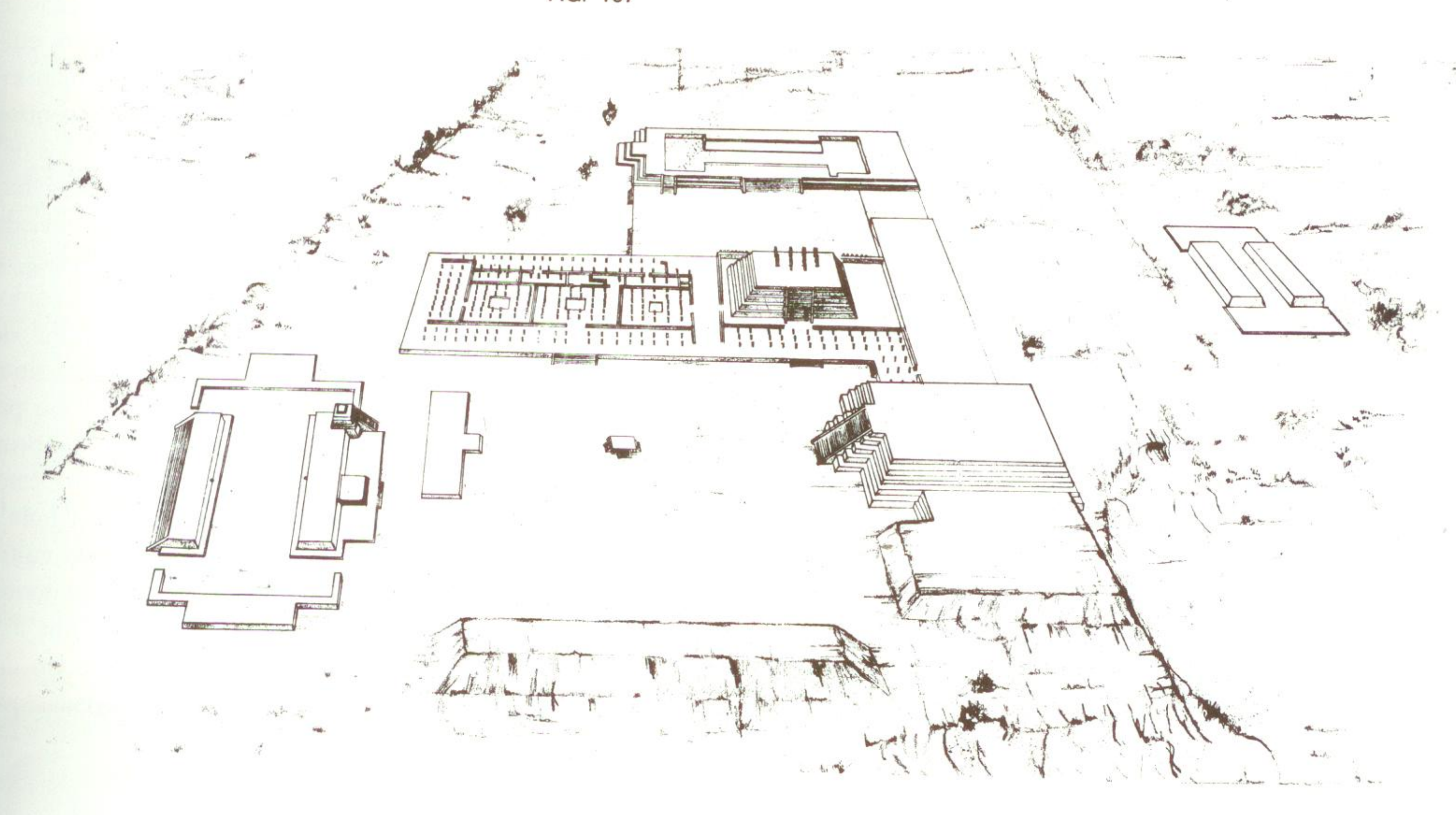


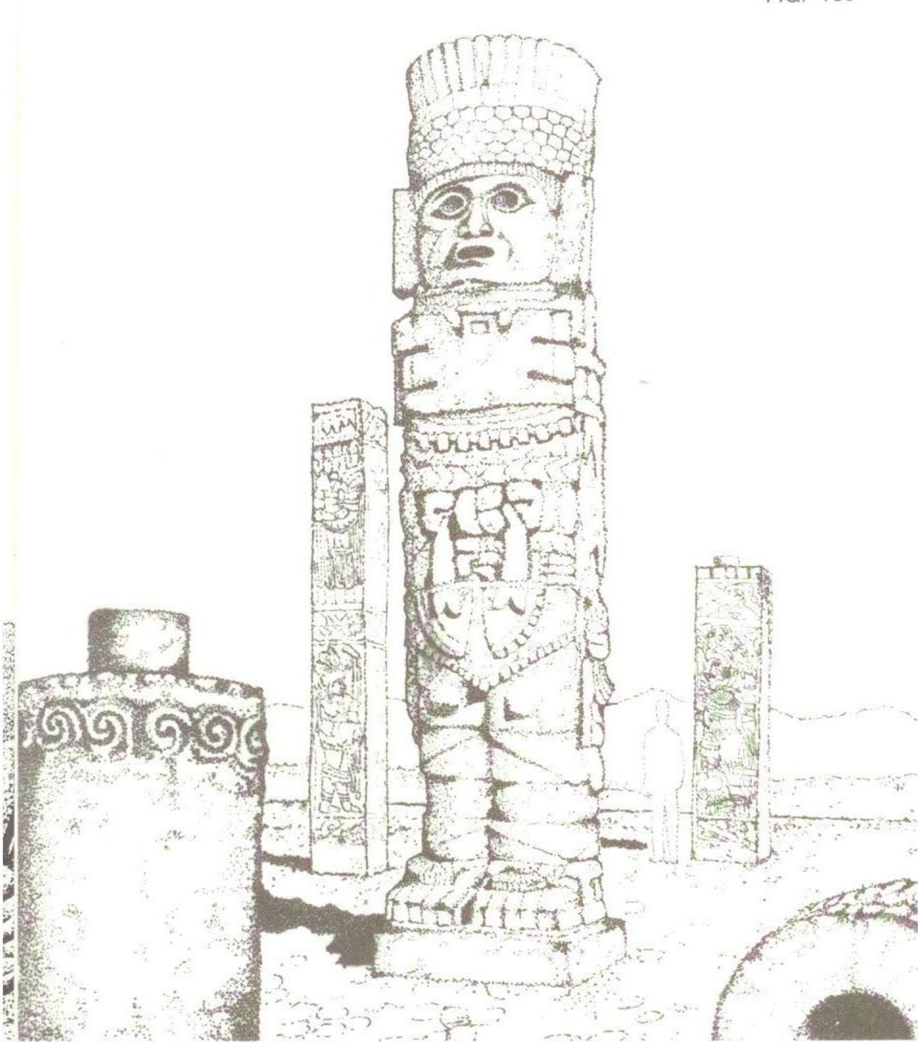
FIG. 187



Con el advenimiento de Tula, asistiremos a una serie de cambios profundos tanto en la estructura política y social como en el arte de Mesoamérica.

Pero antes de hablar de los toltecas y del horizonte postclásico, conviene echar una mirada hacia atrás, con el fin de ver lo que había ocurrido con las grandes teocracias del horizonte clásico. De estas últimas, las dos principales sufrieron un colapso casi total. Teotihuacán, cuyo influjo cultural había sido tan decisivo entre los demás pueblos hasta el siglo VI o VII de nuestra era, se encontraba ya en casi total abandono a fines del siglo VIII, y sólo sobrevivían restos decadentes de su cultura en sitios como Amantla y Azcapotzalco,[1] que no hacían sino reproducir de una manera mecánica algunas de las formas heredadas del gran centro ceremonial.

FIG. 188



En el transcurso del siglo IX, apenas un siglo o dos después de haber alcanzado su máximo esplendor, las grandes ciudades mayas de la selva son abandonadas a su vez, una tras otra, y junto con ellas se pierden para siempre algunos de los factores culturales que habían hecho su grandeza, si bien lograron sobrevivir a ese colapso importantes centros mayas en la península de Yucatán.[2] En la zona del Golfo, El Tajín, centro ceremonial de tardía formación, continuó su evolución más allá del periodo clásico,[3] mientras que en la región de Oaxaca, y conforme se iba debilitando el impulso creador zapoteca, surgía el influjo político y cultural de los mixtecas, influjo que se extendería hasta sitios como Cholula, en el valle de Puebla.[4] Y no parecieron sobrevivir en el altiplano central, a principios del siglo IX, sino algunos pocos centros ceremoniales de cierta importancia como son Cholula y Xochicalco. En este momento de receso cultural, en medio de fuertes movimientos migratorios, fueron surgiendo poco a poco otras culturas más jóvenes, más vigorosas, que después lograrían dar un nuevo impulso a los elementos esparcidos que aún se conservaban de la época clásica.



FIG. 189

No obstante de esta herencia, ciertos elementos permanecieron definitivamente perdidos, y los nuevos, aun cuando supieron imprimir a las cosas su sello personal, nunca volverían a alcanzar el equilibrio y la dignidad de sus predecesores. Tal es el caso de los toltecas, a partir de los cuales se presenciará lo que Wigberto Jiménez Moreno llama el "...afianzamiento de un nuevo orden de cosas que implica una casi ruptura con el mundo clásico".[5]

FIG. 188. Vista parcial de los pilares y "atlantes" del "templo de Tlahuizcalpantecuhtli" en Tula. Nótense, en primer término, dos elementos —con su principio de unión "de caja y espiga"— que se embonaban para integrar las columnas de entrada al templo, similares quizá a las columnas serpentiformes que veremos más tarde en Chichén Itzá (pág. 190). Formados por cuatro partes igualmente embonadas, los llamados "atlantes" aparecen ataviados al estilo de los guerreros toltecas y ostentan en el pecho la mariposa estilizada que es uno de los signos del planeta Venus. Al fondo se ven unos pilares de sección cuadrada, esculpidos con bajorrelieves que representan guerreros. Tanto los pilares labrados como los "atlantes" colosales miden 4.65 metros de alto (dibujo de María Eugenia Meza Lara). **FIG. 189.** Perspectiva del "templo de Tlahuizcalpantecuhtli" y de la columnata principal desde lo alto de la llamada "pirámide del Sol". Nótense los gruesos pilares de mampostería —a menudo reforzados con una armazón interior de madera como vimos en Teotihuacán (pág. 56)— que corren en varias hileras al frente y hacia un costado de la pirámide, y que invaden una parte de la escalera principal. Estos elementos, junto con las banquetas-altares que corren al pie de la pirámide, las proporciones mismas de esta última, los pilares labrados, los portaestandartes, el "chac-mool" y otros numerosos temas del repertorio escultórico tolteca (véase la página siguiente), aparecerán en mayor escala y con mayor esplendor en el conjunto conocido como el "templo de los Guerreros" y "las Mil Columnas" de Chichén Itzá; resulta interesante comparar esta perspectiva con la de la página 191; los volúmenes que aparecen adosados en el costado oriente de la pirámide corresponden a ulteriores superposiciones (dibujo de Miguel Gallo).

1. Véase la página 69. **2.** Uxmal y Chichén Itzá entre ellos, sitios que eran florecientes a finales del periodo clásico (véanse las págs. 181-195). **3.** Véanse las páginas 154-157. **4.** Los mixtecas parecen haber contribuido a la ocupación de Cholula por los olmecas, según Jiménez Moreno «Esplendor del México Antiguo», pág. 1091. **5.** Ibídem, pág. 1095.

Hacia 908 de nuestra era, "...como los bárbaros vinieron de los confines del Imperio Romano, cuyos influjos constantemente recibían",[6] aparecieron en el altiplano central al mando de un gran caudillo, Mixcóatl, unas hordas tolteco-chichimecas provenientes quizá de la región noroccidental.

Según las crónicas indígenas, en que lo histórico se mezcla con lo mítico, Mixcóatl se casó con una mujer sureña, quien murió al dar a luz un hijo, *Ce Ácatl Topiltzin,*[7] el legendario rey-pontífice en quien se encarnaría Quetzalcóatl. Covarrubias observa cómo "... el matrimonio de Mixcóatl, un bárbaro de reciente llegada y que hablaba *nahuatle,*[8] con Chimalma, una *huitznahua* o sureña, representante de los antiguos aristócratas olmecas, parece indicar un reconocimiento histórico de la relación entre los civilizados sureños y los bárbaros norteños, clave de la estructura de todo el horizonte potsclásico".[9] La historia tolteca está dominada por *la fascinante imagen de Quetzalcóatl,* personaje histórico y legendario a la vez, hombre-dios encarnando una antigua concepción religiosa que habíamos visto en Teotihuacán, la de la serpiente emplumada,[10] y que apareció también, a partir de la tradición tolteca, bajo las otras advocaciones de Tlahuizcalpantecuhtli —el *lucero del alba* o planeta Venus— y Ehécatl, el dios del viento.

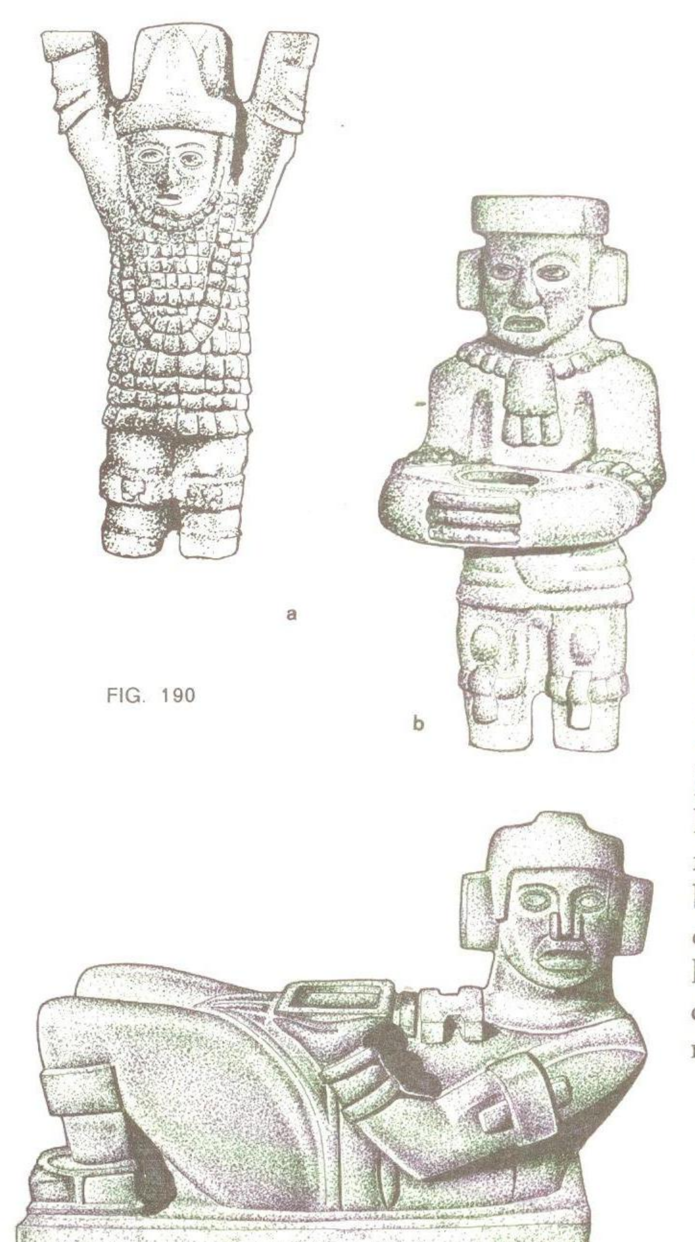


FIG. 190. Algunas de las esculturas de bulto más características del arte tolteca, y cuyo empleo dentro del ceremonial tolteca aparece claramente ilustrado en el "templo de los Guerreros" de Chichén Itzá (véase la pág. 190). **a.** Pequeño "atlante" con los brazos alzados, destinado sin duda a sostener, junto con otras esculturas similares, un altar de piedra. **b.** "Portaestandante" que debía servir de remate de alfarda a los lados de la escalera, sobre la plataforma del templo. **c.** "Chacmool", con su típica postura recostada y su receptáculo sobre el abdomen. Se desconoce la función exacta de este peculiar género de esculturas que, aunque relacionadas aquí con el planeta Venus, aparecen en otros casos asociadas con deidades del fuego o de la lluvia (dibujos de Ignacio Cabral).

6. Wigberto Jiménez Moreno, obra citada, pág. 1094. **7.** En 935 o 947 d.c. según diversas fuentes. **8.** Forma arcaica del náhuatl que se hablaba en tiempos de la Conquista. **9.** Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 294. **10.** Véanse las págs. 48 y 74.

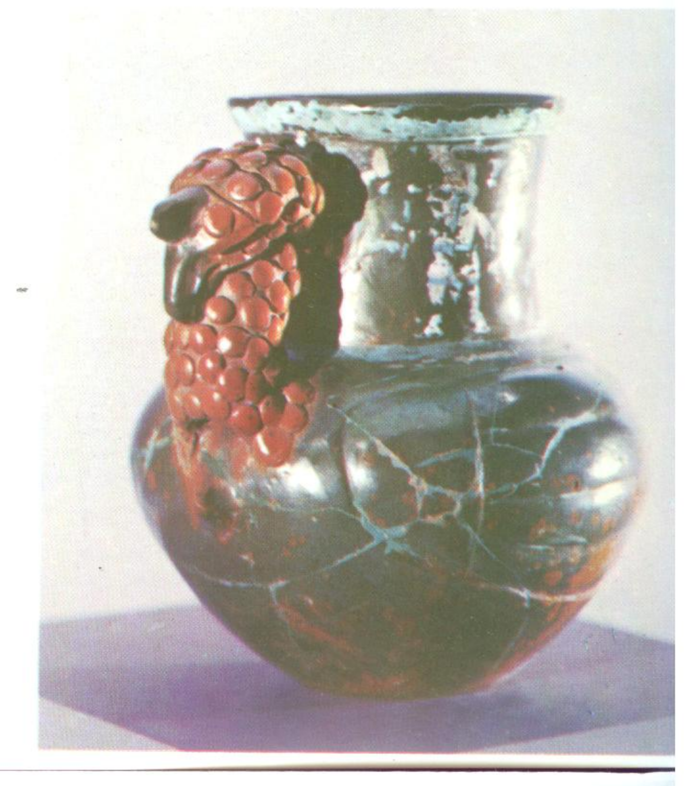


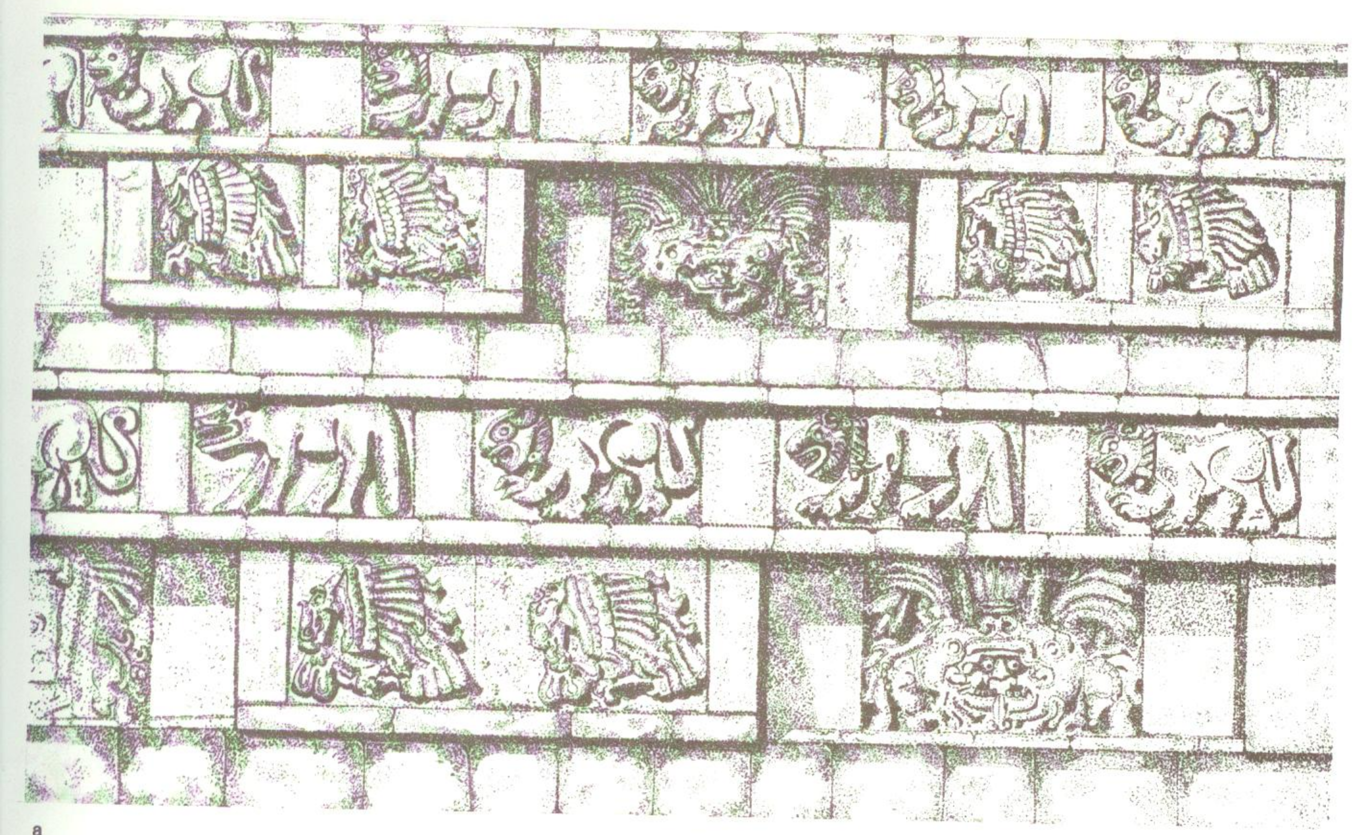
b.



a.

c.





a

b

FIG. 191

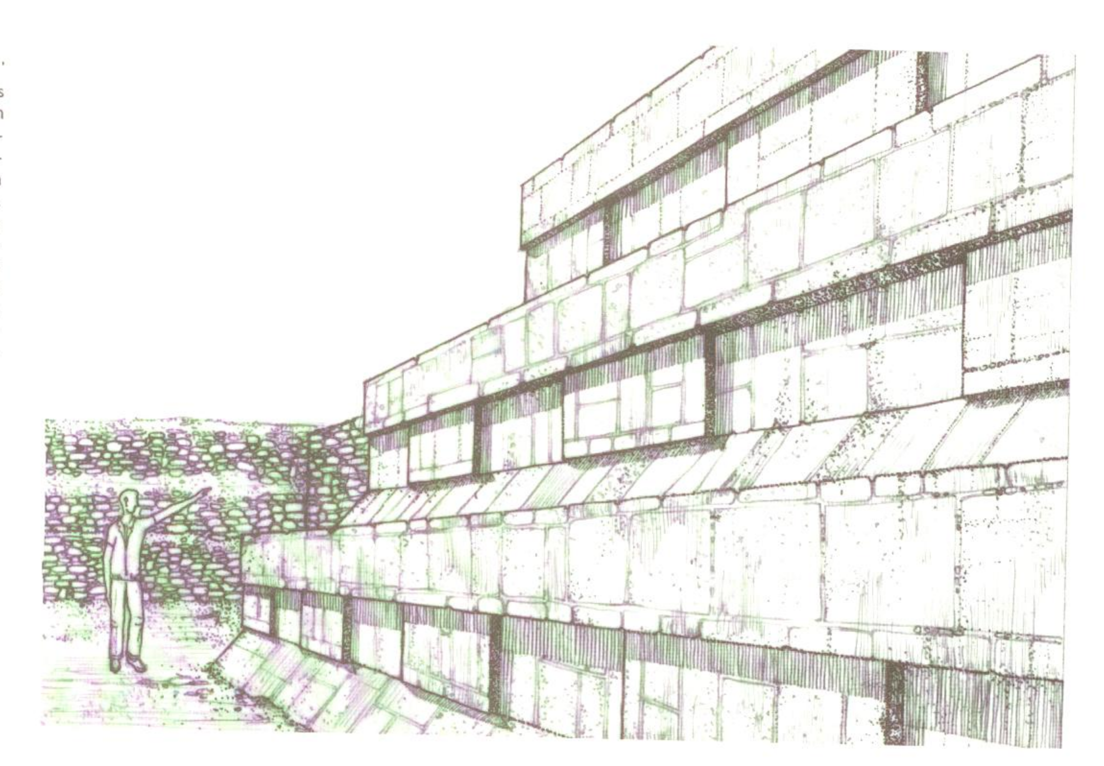
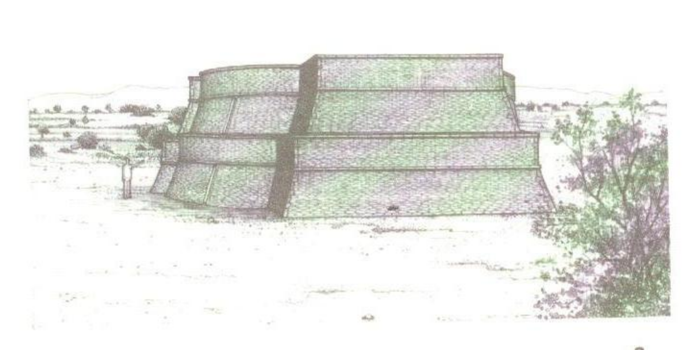


FIG. 191. El "tablero" tolteca. **a.** Detalle de los bajorrelieves que recubren los "tableros" de la "pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli", en Tula, y en los que vemos alternar, tanto en niveles como en paños, procesiones de jaguares y coyotes llevando collares, con águilas devorando corazones y representaciones del llamado "hombre - pájaro - serpiente" (que simboliza el planeta Venus al que está dedicado el templo), pero que consiste más bien en un rostro humano asomando de las fauces de un jaguar provisto de una lengua bífida de serpiente y adornado con abanicos de plumas. **b.** Detalle de "tableros" lisos, de un edificio adosado a la pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli (dibujos de Rafael Rosas Monroy y Gil López Corella).

Fundada Tula[11] hacia 968 ó 980 por el mismo Quetzalcóatl, se inició para los toltecas una era de prosperidad y de paz. Se atribuyen al reinado de Quetzalcóatl importantes innovaciones, como la revisión del calendario y la introducción de la metalurgia y, aunque en Tula no se han hallado restos importantes de trabajos en metales, esta época sí coincide con la aparición del oro, la plata, y el cobre en Mesoamérica, procedentes quizá de América del Sur donde ya se conocían desde el siglo VII de nuestra era.[12]



a

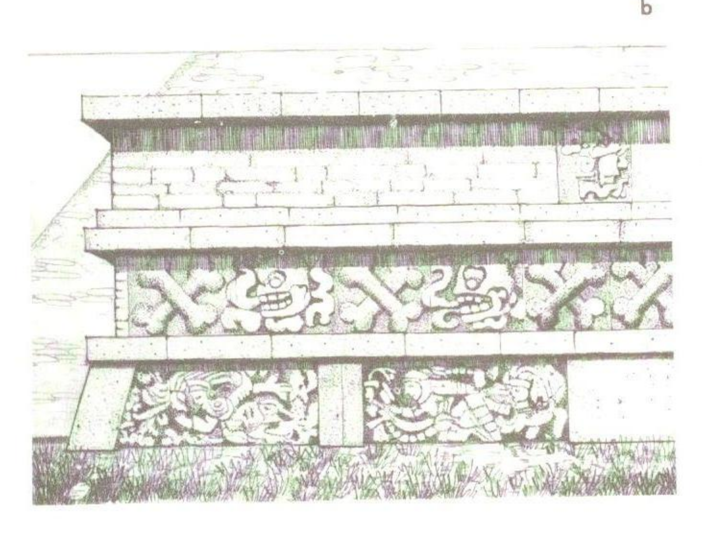
FIG. 192

Las crónicas hablan de una renovación artística y cultural tolteca, a tal grado que se llega a borrar el recuerdo histórico de las grandes culturas clásicas y permanece hasta la llegada de los españoles el término de *tolteca*, o ciudadano de Tollan, como sinónimo de *persona civilizada y artista.*

FIG. 192. a. Parte posterior del basamento semicircular de El Corral, en la cercanía de Tula, Hidalgo, y que se supone dependía de la capital tolteca. Este edificio marca quizá el principio de una nueva tendencia a erigir los templos dedicados a Quetzalcóatl-Ehécatl (dios del viento) sobre basamentos semicirculares, tendencia que los aztecas contribuirían a difundir hasta la época de la Conquista. **b.** Detalle lateral del "tzompantli" o "altar de cráneos" que se encuentra adosado al basamento de El Corral en su fachada principal, a un lado de la escalera de acceso, y que conserva en parte su recubrimiento de piedras labradas, en cuyo friso central alternan calaveras y huesos humanos cruzados (dibujos de Francisco Gutiérrez Martínez y Blanca Alicia Tenorio U.). **FIG. 193.** Figurilla tolteca en barro. **FIG. 194. a.** Vasija con efigie de Tláloc. **b.** Vasija zoomorfa, del tipo "plomiza" (dibujos de Enrique Espinosa, Alfredo Esparragoza M. y Roberto González Nájera).

De hecho, el centro ceremonial de Tula (pág. 165) dista mucho de la grandeza de Teotihuacán, tanto en sus dimensiones físicas como espirituales. Acusa, sin embargo, un vigoroso impulso creador, elaborando numerosos elementos formales de un sello inconfundible —los encontramos en su mayoría en el *templo de Tlahuizcalpantecuhtli* y los edificios anexos (págs. 165 a 170)—; elementos que se difundirían en muchas regiones de Mesoamérica de ahí en adelante.

b



Es así como aparece el *coatepantli* o *muralla de serpientes,* muro que rodea parte de la pirámide y remata en una serie de motivos esculpidos en la típica forma de G inspirada en la concha cortada de un caracol marino, motivo tan común en el arte mesoamericano.[13] Labrada en un relieve incisivo, se destaca en la parte central del muro, en medio de dos frisos de grecas escalonadas, una franja ininterrumpida que representa, en un ritmo particularmente animado, una *danza macabra* de serpientes persiguiendo esqueletos (pág. 165).

Otra creación tolteca es el *tzompantli o altar de cráneos,* decorado con calaveras y huesos humanos

(figura 192), macabro altar o plataforma que se utilizaba para apilar o ensartar los cráneos de los sacrificados.[14] Dentro de este mismo tipo de relieve plano, de trazo duro y seco, están los motivos que cubren los tableros de la pirámide de Tlahuizcalpantecuhtli —típica variante tolteca del *tablero sobre talud* teotihuacano— donde se ven frisos de jaguares y coyotes en procesión que, en distintos paños, alternan con águilas devorando corazones, y representaciones simbólicas de Tlahuizcalpantecuhtli (pág. 169).

Relieves característicos son también las serpientes con o sin plumas, entrelazando a veces sus cuerpos; las rodelas o escudos de guerra y, sobre todo, los guerreros toltecas. Estos últimos aparecen esculpidos en el zoclo de los altares-banquetas que se adosan a ciertos edificios, y cubren los costados de los pilares de sección cuadrada que, junto con los llamados *atlantes,* soportaban la viguería del techo.[15] Estas columnas, que responden al "principio tolteca de condicionar la forma del tema a un bloque de basalto geométrico, prismático o cilíndrico",[16] constituyen además una importante aportación técnica, pues están formadas por secciones perfectamente ajustadas y embonadas entre sí[17] (véanse la pág. 166 y lám. XIX).

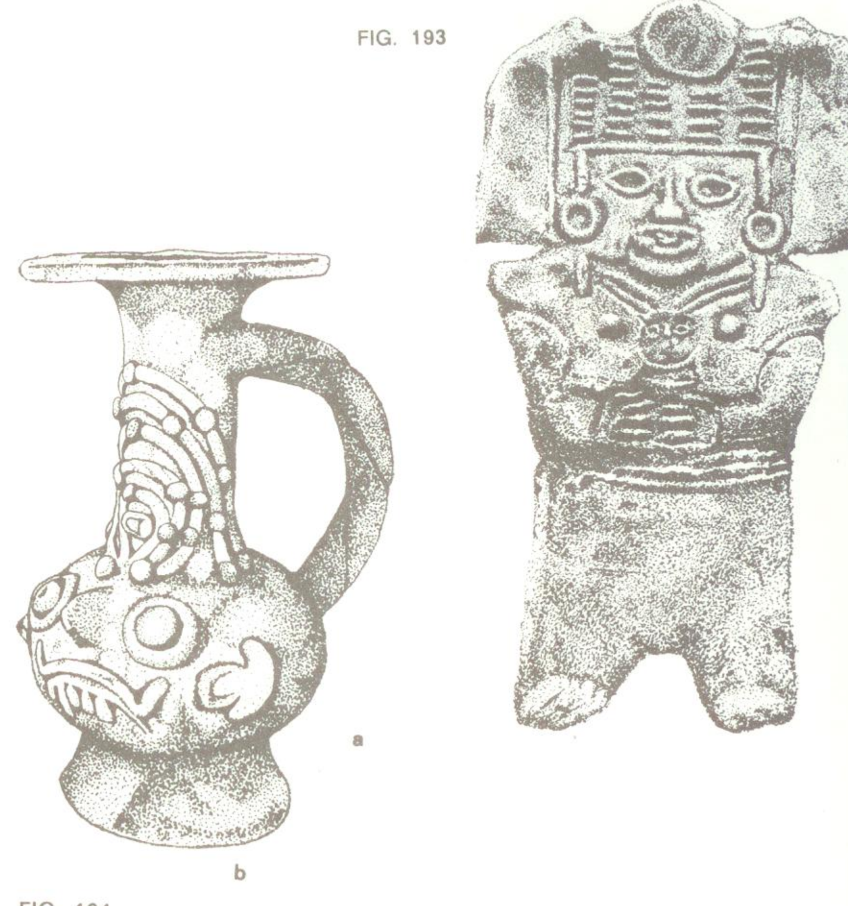


FIG. 193

a

b



FIG. 194

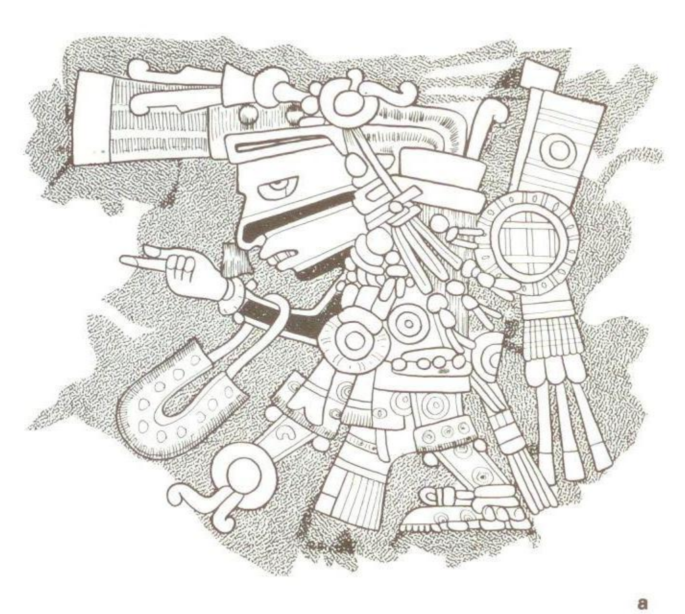


11. Ciertas fuentes hablan también del origen de Quetzalcóatl en la región huasteca de Pánuco y su permanencia, previa a la fundación de Tula, en sitios como Culhuacán, Tulancingo y Xochicalco. Algunos autores no quieren ver en Tula (o "Tollan Xicocotitlán") sino un brote "tolteca" decadente, considerando Teotihuacán (o "Tollan Teotihuacán") como la verdadera ciudad "tolteca" clásica (véase Raúl Flores Guerrero, obra citada, pág. 51). **12.** El conocimiento de la metalurgia puede haber llegado de Colombia y Perú a través de Centroamérica (aparecen a fines del periodo clásico en Copán algunas ofrendas de oro de marcado estilo sudamericano, por ejemplo), o más probablemente por vía marítima, a través de las costas de Oaxaca, Guerrero y Michoacán. **13.** Tiene relación con el culto a Quetzalcóatl, con las diosas del agua y con el símbolo de la matriz femenina, o el nacimiento. **14.** Lo veremos también en Chichén Itzá (pág. 193), Uxmal (donde constituye una de las pocas influencias claramente toltecas), Calixtlahuaca (pág. 242), Tlaltelolco y México-Tenochtitlán (pág. 246) y, en general, en las ciudades donde se impuso la hegemonía azteca durante el último periodo. **15.** Aunque se ha generalizado el nombre de "atlantes" para referirse a estas columnas, se trata más bien de una versión masculina —y guerrera— de "cariátides". **16.** Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 301. **17.** Conviene notar, sin embargo, que este principio aparece ya en algunas esculturas teotihuacanas como la "estela de la Ventilla" (pág. 63) y otras (véase Jorge R. Acosta, «El palacio del Quetzalpapálotl», págs. 33-35), pero sin trascender todavía a sistemas constructivos.

La estatuaria del ceremonial –pequeños *atlantes* destinados a soportar altares, *portaestandartes* y la peculiar silueta del llamado *chac-mool* (pág. 168)– así como esas grandes columnatas que corren hacia los lados, al frente, y hasta invaden parte de la escalinata del templo (pág. 167), dan al conjunto arquitectónico aspecto novedoso y justifican lo que Covarrubias llama "...alto sentido de los valores dramáticos".[18] Mencionemos, finalmente, la introducción en el altiplano del basamento de planta semicircular (pág. 170), de posible origen huasteco,[19] y que en épocas posteriores veremos casi siempre dedicado a Quetzalcóatl-Ehécatl.[20]

Al lado de estas numerosas aportaciones, las figurillas y la cerámica de época tolteca presentan cierta pobreza, excepción hecha de elementos como las pipas de barro, los grandes braseros ceremoniales y los tipos de cerámica conocidos como *plomiza* (o *plumbate*) y *anaranjado fino* (pág. 171 y lámina XIX).

En resumen, el arte tolteca se presenta como un arte suntuoso, de carácter rígido, pero vigoroso; arte donde el guerrero reemplaza al sacerdote, anunciando una nueva tendencia de tipo militarista que imperaría en todo el horizonte postclásico. "Lo que en Teotihuacán había sido vivencia creadora se volvió aquí elemento decorativo", comenta Westheim,[21] quien añade: "El arte de Tula supo hacer de su tendencia hacia lo decorativo una cualidad: basta señalar el *coatepantli* (pág. 165). Revela tanto talento creador y tanta potencia creadora que podrá convertirse –con un sesgo más grandioso, más fascinante– en el estilo de la nueva Chichén Itzá" (págs. 187 a 194). Pues pronto asistiremos a la implantación en Yucatán del repertorio formal tolteca.



a

FIG. 195

b



FIG. 195. a. Representación del dios Tezcatlipoca, según el códice Borgia. El temido "dios de la fatalidad" —como lo llama Westheim— aparece aquí ricamente ataviado: en lugar de su pie derecho— que fue devorado por Cipactli, el lagarto mitológico que encarna la corteza terrestre— lleva un espejo humeante (de donde se deriva su nombre), ese terrible espejo en el cual se refleja lo que los humanos ocultan en lo más recóndito de su alma; a este dios-hechicero se atribuyen los embrujos que causaron la perdición y el destierro de Quetzalcóatl. **b.** Representación de Quetzalcóatl, según un pequeño bajorrelieve esculpido en uno de los costados de una "caja de piedra" azteca; M.E.H.

18. Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 301. **19.** Véanse las págs. 226-227. **20.** Véanse las págs. 234, 242 y 257. **21.** Paul Westheim, obra citada, págs. 193-194.


FIG. 196

Durante la hegemonía tolteca –debida no sólo a los descendientes de Mixcóatl, sino también a su fusión con otros grupos–[1] la influencia cultural de Tula se extendió por casi todos los ámbitos de Mesoamérica, y esta área cultural registró hacia el norte su máxima expansión en la historia prehispánica (véase la pág. 239).

Como veremos más adelante (pág. 240), Tula fue destruida, a su vez, hacia 1200 D. C., por nuevas hordas bárbaras provenientes del norte. Ya desde tiempo atrás, las crónicas indígenas nos relatan, en un verdadero poema épico, la leyenda de Quetzalcóatl y la lucha de éste contra Tezcatlipoca el dios hechicero (fig. 195), al que llama Westheim *la pesadilla deificada.*[2] Este conflicto parece simbolizar el fracasado intento de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl por llevar a efecto unas reformas religiosas y abogar por la paz, en contra de las crecidas tendencias bélicas de una parte de sus súbditos. La leyenda nos cuenta cómo, después de haber sido humillado por Tezcatlipoca, Quetzalcóatl es desterrado de Tula hacia 999 D. C. y, pasando primero por Cholula, se dirige en compañía de sus fieles seguidores a la región de los Tuxtlas, tierra de origen de su madre. De ahí se embarcan hacia Tlapallan donde Ce Ácatl se da voluntariamente la muerte en una hoguera, un día Ce Ácatl, prometiendo que volvería en un día de igual signo.[3]

Podemos ver con ello el origen de la leyenda del hombre blanco barbado que había de venir por el Este; leyenda que se propagó en casi todo el continente americano y llegó hasta Polinesia. Según otras versiones, al parecer más conformes a la realidad histórica, Quetzalcóatl, o su sucesor, llegó al mando de sus guerreros toltecas a la península de Yucatán donde habría de provocar, particularmente en Chichén Itzá, un importante *renacimiento* maya fuertemente impregnado del espíritu tolteca.[4] Pero antes de abordar este tema, vamos a ver qué cambios se venían operando en el área maya desde tiempo atrás.

Ya desde principios del periodo clásico, se hacían sentir en el ámbito maya influencias del altiplano central. Entre 300 y 600 D. C., con el asentamiento de un fuerte núcleo teotihuacano-pipil en los Altos de Guatemala, particularmente en Kaminaljuyú (véase la pág. 71), la zona maya recibió influencias teotihuacanas a la vez que estableció relaciones comerciales y culturales regulares con Teotihuacán, Monte Albán y El Tajín. Notamos, sin embargo, cómo el arte maya del área central, si bien adoptó ciertas sugerencias teotihuacanas y

FIG. 196. Escultura procedente de la pirámide del Adivino en Uxmal, Yucatán. Conocida como "la reina de Uxmal", es, en realidad, un dios cuya cabeza asoma entre las fauces de una serpiente mitológica; M.N.A. (dibujo de Paul Gendrop).

1. Tales como los otomí-pames, los olmecas-xicalancas y nonoalcas, los teotihuacanos-pipiles con rasgos tajínidas y centroamericanos (véanse las págs. 179 y sigtes.), aparte de probables influencias huastecas, xochicalcas, mixtecas y otras. **2.** Paul Westheim, obra citada, pág. 17. **3.** Es interesante observar cómo el día "Ce-Acatl" o "Uno-caña", día de su nacimiento y de su muerte, coincide con el día en que Cortés desembarcó en Veracruz y justifica el que Moctezuma, el emperador azteca, haya visto en la persona de Cortes al enviado de Quetzalcóatl. **4.** Véanse las págs. 189 y sigtes.

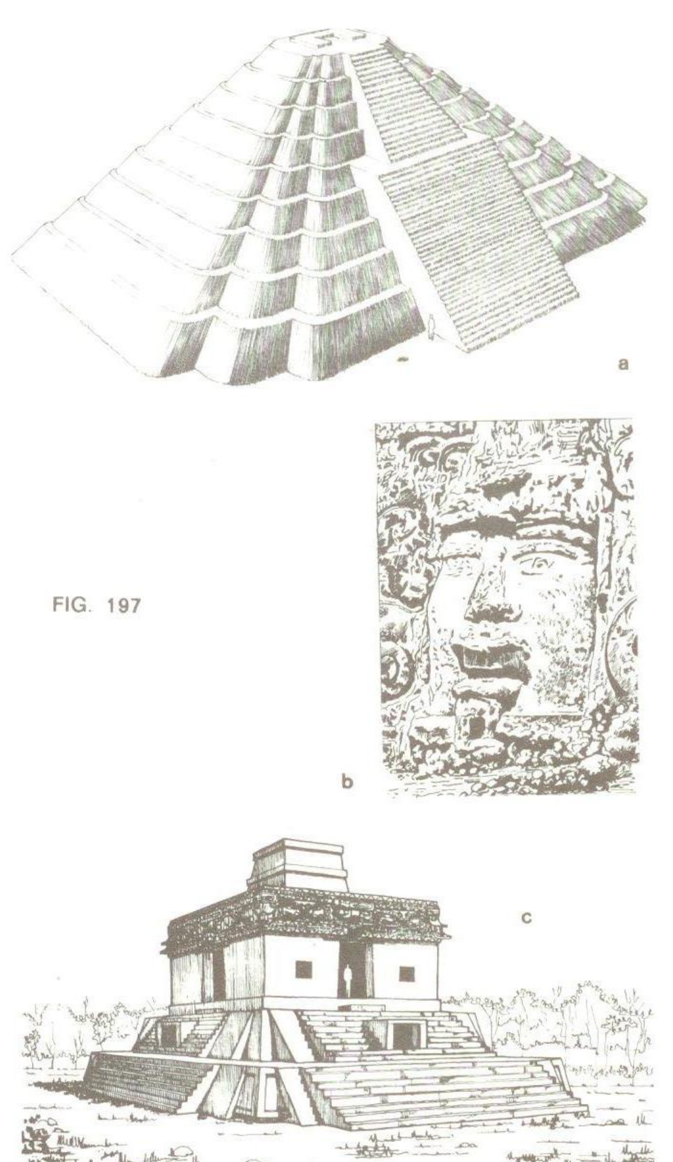


FIG. 197

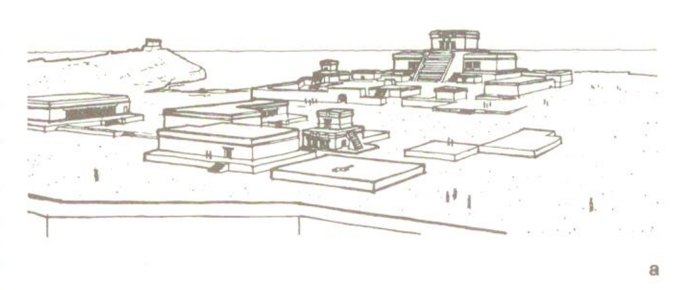
zapotecas en su cerámica y escultura,[5] parece que se resistía a admitir en su arquitectura el uso de la columna y del techo plano; el periodo clásico tardío maya (600-900 D. C.) se caracteriza, en esta misma zona central al menos, por un extraordinario auge de las artes, en que sólo superficialmente se advierten influencias extrañas. En cambio, durante este periodo, o sea mucho antes del asentamiento de un grupo tolteca en Chichén Itzá, las ciudades mayas de las zonas de *Río Bec,* de los *Chenes* y del *Puuc* muestran en su concepción numerosos cambios que reflejan influencias de Oaxaca, del altiplano central y, quizá de El Tajín. Así, la arquitectura maya del triángulo clásico se distingue por su interés casi exclusivo por el espacio exterior, mismo que se traduce en formas monumentales, sabiamente dispuestas en acrópolis o en desniveles, integrando plazas. En la península de Yucatán no se pierde el interés por los espacios abiertos, pero éstos muestran un sentido diferente; se conserva asimismo el tipo de arco maya, del que hace uso más libre (véanse las págs. 180, 182 y 184), y existe considerable preocupación por los espacios interiores: preocupación que se traduce por el uso casi general de la columna, especialmente en fachadas,[6] y posteriormente, en Chichén Itzá, de las grandes columnatas abriendo sobre plazas y patios (véanse las págs. 190 y 191).

Recordemos que la cultura maya, originada al parecer en la zona del Petén guatemalteco, al difundirse en varias direcciones se había extendido tam-

FIG. 197. Algunas manifestaciones aisladas y casos atípicos del arte maya en la península de Yucatán. **a.** "Edificio I" de Cobá, Quintana Roo, según Ignacio Marquina; Cobá parece haber sido un centro muy importante, particularmente hacia el siglo VII d.c., o sea, a principios del periodo clásico tardío. Situada a la orilla de unos lagos en la parte noreste de la península, representa quizá uno de los casos más importantes del llamado "pequeño descenso" maya que se extendió por la zona oriental de Yucatán. Su escultura refleja influencias de Yaxchilán y Piedras Negras, mientras que su arquitectura se relaciona más directamente con la del Petén, como podemos ver en este basamento piramidal en el que hallamos quizá, además de la influencia de ciudades tales como Tikal o Piedras Negras, lejanas reminiscencias de la más antigua "pirámide" mesoamericana conocida: la pirámide de barro de La Venta, Tabasco (véase pág. 34). **b.** y **d.** Ejemplos de relieves en estuco. Aspecto parcial del friso que cubre totalmente la parte superior de la fachada en el llamado "palacio de los estucos" de Acancéh, Yucatán. Según Ignacio Marquina, se trata de un caso atípico en que vemos, entre dos cornisas que sobresalen del plano ligeramente inclinado del techo, dos hileras cuatrapeadas de motivos semejantes a unas almenas escalonadas (véase la pág. 59), en medio de los cuales destacan representaciones de aves en la hilera superior, y de mamíferos en la inferior: altura total dos metros. Más arriba vemos un enorme mascarón de estuco que todavía se conservaba en el siglo pasado en Izamal, Yucatán, y que dibujó Désiré Charnay. **c.** El llamado "templo de las siete Muñecas" en Dzibilchaltún, Yucatán; este edificio resulta interesante en muchos aspectos, pues si bien recuerda en su basamento ciertos edificios tempranos del Petén, lleva una extraña torre de remate y es el único caso conocido hasta la fecha en Mesoamérica, en que aparecen verdaderas ventanas en la fachada. Todo el friso superior, incluyendo los mascarones cuyas piedras de anclaje vemos en fuerte relieve, estaba inicialmente recubierto de estuco; construido hacia 462 d.c., en el periodo clásico temprano, este templo se conservó casi intacto gracias al hecho de que permaneció sepultado por muchos siglos bajo los escombros de una construcción de épocas posteriores (dibujos

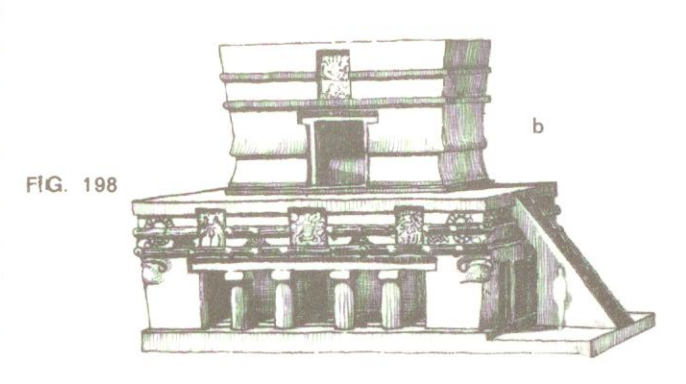
bién hacia el norte en la península de Yucatán, provocando el llamado *gran descenso* en la parte poniente y el *pequeño descenso* al oriente de la península. Desde el clásico temprano, numerosas ciudades aparecieron en esta región y empezaron a erigir monumentos fechados.[7] Algunos centros como Cobá y Acancéh (fig. 197), que parecían mantener estrechos vínculos con el triángulo clásico, fueron abandonados al ocurrir el colapso de éste.[8] Otras sobrevivieron o, después de un receso más o menos prolongado, resurgieron en la época postclásica. Tal es el caso de la ciudad de Dzibilchaltún que entre los siglos V y VII construyó el *templo de las Siete Muñecas* con sus mascarones y su extraña torre de remate (fig. 197). Este es, por cierto, hasta donde sabemos, el único edificio mesoamericano que posee verdaderas ventanas que miran al exterior.

Interesante también es Tulum, ciudad amurallada única en su género, situada a orillas del mar Caribe en la costa de Quintana Roo, y que permaneció habitada hasta la Conquista.[9] Los templos del postclásico temprano tienen en Tulum una silueta muy peculiar (fig. 198), con el acentuado desplome de sus muros hacia afuera, los marcos remetidos de sus puertas, los relieves del *dios descendente*[10] en los nichos rectangulares que coronan los vanos, los grandes perfiles humanos en los ángulos, el pórtico de entrada sostenido por columnas y las pinturas murales de aparente influencia mixteca (fig. 198).

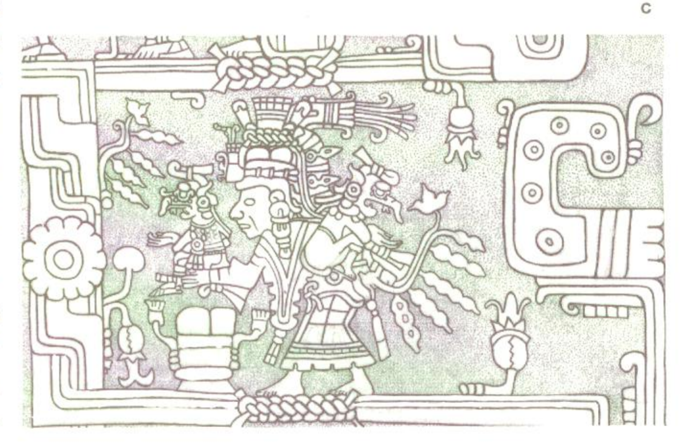


a

FIG. 198



b



c

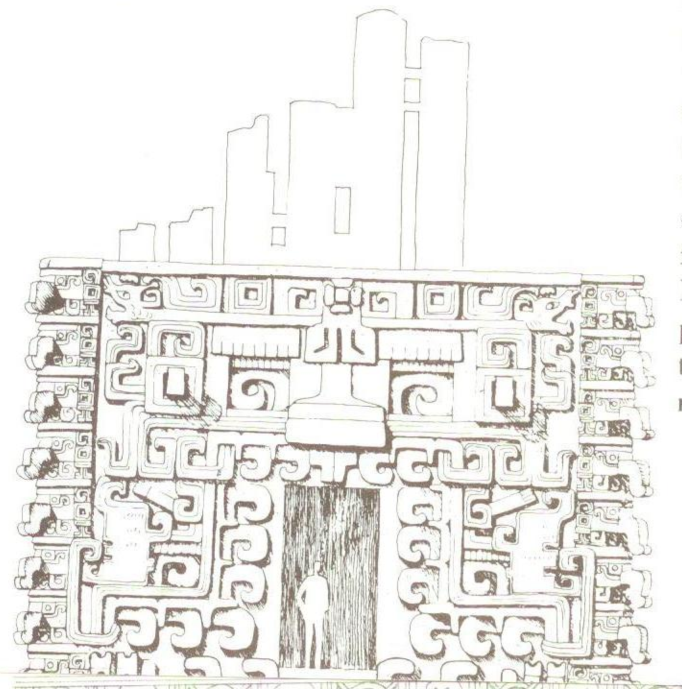
de Rafael Costábile H., Fernando Pérez Valadez, Désiré Charnay, Plutarco Barreiro Güemez y Jaime Dávila Arratia). **FIG. 198.** Tulum Quintana Roo, la ciudad amurallada a orillas del Caribe. **a.** Panorámica aérea parcial que muestra, en primer término, un fragmento de la muralla que protegía la ciudad por tres costados; en segundo término se ven los edificios que constituían el centro ceremonial, y entre los cuales se destacan, hacia el frente el "templo de los frescos", y hacia el fondo, recortándose contra el mar, la imponente silueta del "Castillo", con el pequeño "templo del dios descendente" a la izquierda. **b.** Reconstrucción del "templo de los frescos", resultado de cinco etapas de ampliaciones y superposiciones. Nótese la suave inclinación de los muros hacia arriba, en el templo de la parte superior. **c.** Detalle de las pinturas murales que cubren el muro protegido por la galería cubierta. Denotan cierta influencia del estilo de los "códices" mixtecas (véase la pág. 223); periodo postclásico (dibujos de Carlos Sandoval Torres y Edmundo Méndez Campos, según Ignacio Marquina).

5. Véanse las págs. 71 a 130; **6.** Se trata principalmente de columnas cortas con capitel sencillo o "de atadura", empleadas para ampliar vanos de puertas o para decorar ángulos. Notemos cómo en Xcalumkín-Holactún, sitio intermedio entre las zonas "Puuc" y "Chenes", las dos columnas que sostienen el dintel de entrada al "templo de la serie inicial" (746 ó 758 d.c.), son de sección elíptica y llevan inscripciones glíficas (véase Ignacio Marquina, obra citada, pág. 733). **7.** Tal es el caso de Balakbal que registra 406 d.c.; Dzibilchaltún, 462 d.c.; Oxkintok, 495 d.c.; Naachtún, 504 d.c.; Calakmul, 514 d.c., Uxmal, 569 ± 50 d.c. (primera de las cinco etapas constructivas de la "pirámide del Adivino"); Cobá, 613 d.c.; esta última ciudad construye un "sacbé", o camino maya, que la une casi en línea recta con Yaxuná, situado 99 kilómetros al poniente. **8.** Calakmul registra como última fecha 810 d.c.; Oxpemul, 830 d.c.; y la Muñeca, 879 d.c.; **9.** Fue la primera ciudad que vio Cortés al navegar por la costa oriental de Yucatán (véase Bernal Díaz del Castillo, obra citada); **10.** Con la característica convención artística mesoamericana que suele representar a un personaje que cae o baja del cielo, con los miembros abiertos y la cara alzada (véase la pág. 228).



FIG. 199. Reconstrucción hipotética del edificio principal de Xpuhil, Campeche, según Tatiana Proskouriakoff. Constituye uno de los ejemplos más destacados del estilo "Río Bec", con sus torres que simulan templos-pirámides. Nótese, en las fachadas de los santuarios simulados, versiones de portadas de Itzamná, en forma de fauces monstruosas. Y la fachada del edificio bajo que se halla en medio de las torres presenta un excelente ejemplo de la regla de composición tripartita, con sus tres cuerpos claramente diferenciados, subrayados por la presencia de columnas embebidas en los quiebres de los dos cuerpos más salientes (dibujo de María de los Ángeles Mercado Mendoza).

FIG. 200. Portada del edificio 1 de Tabasqueño, Campeche, uno de los ejemplos más hermosos –y mejor conservados– de una de aquellas portadas zoomorfas, que consisten en un mascarón frontal superior que complementan, a ambos lados de la puerta, dos enormes fauces serpentinas de perfil. Nótese los grandes ojos globulares en espiral, así como el efecto característico de los colmillos curvos que se recortan sobre el dintel de la puerta y en torno a ella (dibujo de Guillermo Hülsz Piccone).



La región del Río Bec se encuentra al norte del Petén, en los linderos de Campeche y Quintana Roo. En las pequeñas ciudades de esta área destaca, como principal característica estilística, un extraño género de edificios flanqueados, a manera de pilonos, por dos (o excepcionalmente tres, como en Xpuhil: fig. 199) torres masivas de volúmenes comprimidos y de ángulos redondeados que simulan, hasta el último de sus detalles, templos-pirámide de abruptos paramentos y de escalinata impracticable, pero cuya sola presencia debió poseer un elevado valor simbólico a los ojos de los habitantes de la región. Esto no excluye, por cierto, en estas mismas ciudades, la eventual existencia de auténticos santuarios funcionales y de otros edificios de índole muy diversa como puede ser, en Becán, el edificio IV, fruto de un diseño particularmente intrincado. Y si la existencia de aquellas torres masivas que simulan pirámides define y delimita el estilo Río Bec, un motivo que se repite incansablemente en la fachada de muchos edificios importantes, en esta región tanto

LAM. XX. Arquitectura maya de Yucatán, periodo clásico. **a.** El edificio de cinco pisos de Edzná, Campeche. **b.** Detalle de la fachada principal del "Codz-Poop" en Kabáh, Yucatán (fotografías Manuel Sánchez Santoveña y Paul Gendrop).

a.





como en la de lo Chenes más al norte, es el de las portadas en forma de fauces monstruosas, asociadas al parecer con el culto de Itzamná, el dios creador de los antiguos mayas, quien figura aquí bajo una impresionante apariencia ofidia (fig. 200). Estas portadas zoomorfas suelen concebirse bajo el aspecto de un ancho mascarón frontal superior cuyos colmillos se recortan por encima del dintel de la puerta (real o simulada) para continuarse, a ambos lados de ésta, con dos gigantescas fauces serpentinas de mandíbulas desmesuradamente abiertas que, con sus inmensos ojos globulares en espiral, sus grandes colmillos curvos y su mandíbula inferior abatida al frente de la plataforma de acceso, comunican a esta entrada una apariencia un tanto dantesca (para nuestros ojos occidentales, al menos, ya que para los antiguos mayas debe haber simbolizado el misterio de la creación, del cielo y de la tierra. . .). Algunos de los ejemplos mejor conservados de estas "portadas de Itzamná" pueden verse hoy, dentro de la región de Río Bec, en los sitios de Hormiguero, de Chicanná y de Xpuhil; y en la región de los Chenes, en los de Hochob,[11] de Tabasqueños y de Dzibilnocac.

Domina además, en estas dos regiones centro-yucatecas, la tendencia a emplear esquemas de composición arquitectónica de tipo "tripartita", que consisten en dividir un edificio en tres partes claramente diferenciadas. Y en ocasiones aparece la columna, ya sea como elemento estructural destinado a ensanchar vanos de algunas entradas, ya como simple recurso formal para aligerar los ángulos o quiebres de algunas crujías como vemos en el mismo ejemplo de Xpuhil.

Un sitio que, al igual que las regiones Río Bec y Chenes, pudo haber constituido un importante antecedente del estilo Puuc[12] más al norte, es el de Edzná, cuyo palacio de cinco pisos (lám. XX, pág. 176) presenta interesantes elementos que incluyen, en la fachada del último nivel, gruesas columnas de fuste ligeramente abombado que, junto con su capitel cuadrangular, prefiguran las que veremos más adelante en el palacio de Sayil (pág. 179).

Otro elemento que hace su aparición definitiva, en

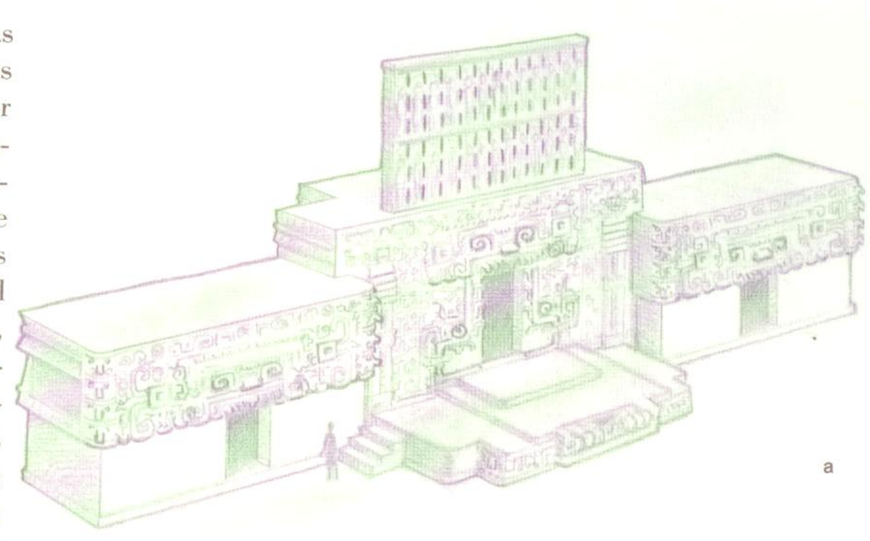


FIG. 201. a. El edificio 2 (o Palacio) de Hochob, Campeche, según Ricardo de Robina y Ramón Carrasco. Constituye otra interesante variante de la regla de composición tripartita en volumen, además de poseer una portada zoomorfa particularmente rebuscada que le ha valido los siguientes comentarios de Miguel Covarrubias: "este estilo tan ornamentado e inquietante"[13] y de Marta Foncerrada: "la fase más barroca del arte maya".[14] **b.** Detalle de una cascada de mascarones en una de las alas de este mismo edificio (dibujos de Paul Gendrop).

11. Plural de "chen", nombre maya con el que se designan los pozos naturales en forma de botella, propios de esta región conocida por esta razón como "de los chenes"; **12.** El "Puuc" —o "serranía" en maya— se refiere a las lomerías que constituyen la parte más accidentada del área noroeste de Yucatán, misma donde se localizan los ejemplos más típicos del estilo llamado por esta razón "Puuc"; **13.** Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 262. **14.** Marta Foncerrada de Molina, «La escultura arquitectónica de Uxmal», pág. 39.



estos estilos peninsulares, es el mascarón de Chac, el dios yucateco de la lluvia, son sus colmillos curvos y su nariz que se retuerce a manera de trompa, para convertirse, poco a poco, en un apéndice francamente ganchudo, como podemos verlo al comparar los que se recortan en el ángulo de las alas del palacio de Hochob (fig. 201) con aquéllos que, en el famoso *Codz Poop* de Kabáh, llegan al extremo de convertirse en la única ornamentación de la fachada, invadiendo toda la superficie de aquélla, con excepción de los vanos de la puerta y de las molduras que dividen la fachada en tres franjas horizontales bien diferenciadas (fig. 202 y lám. XX).

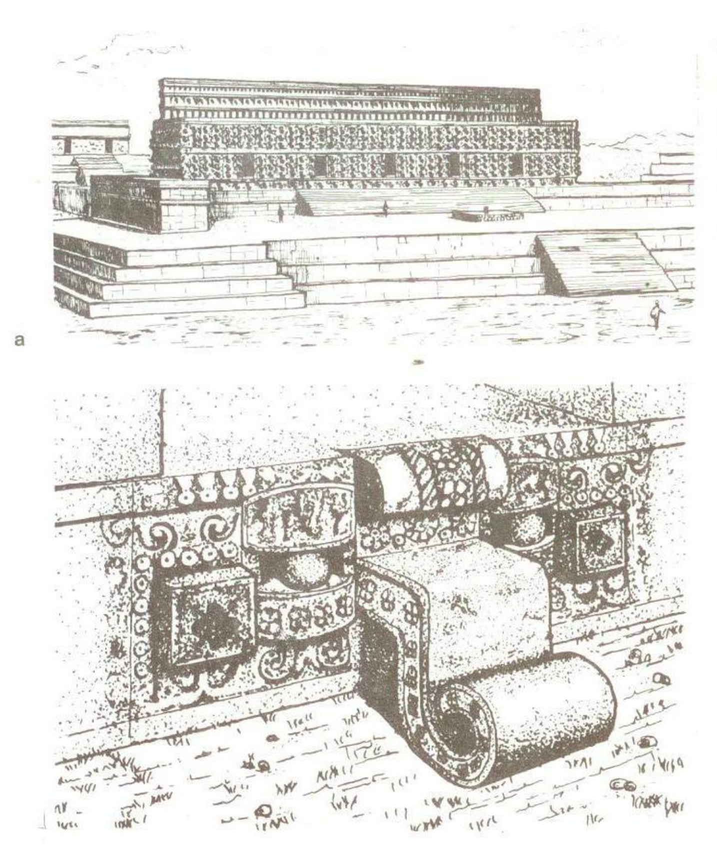


FIG. 202

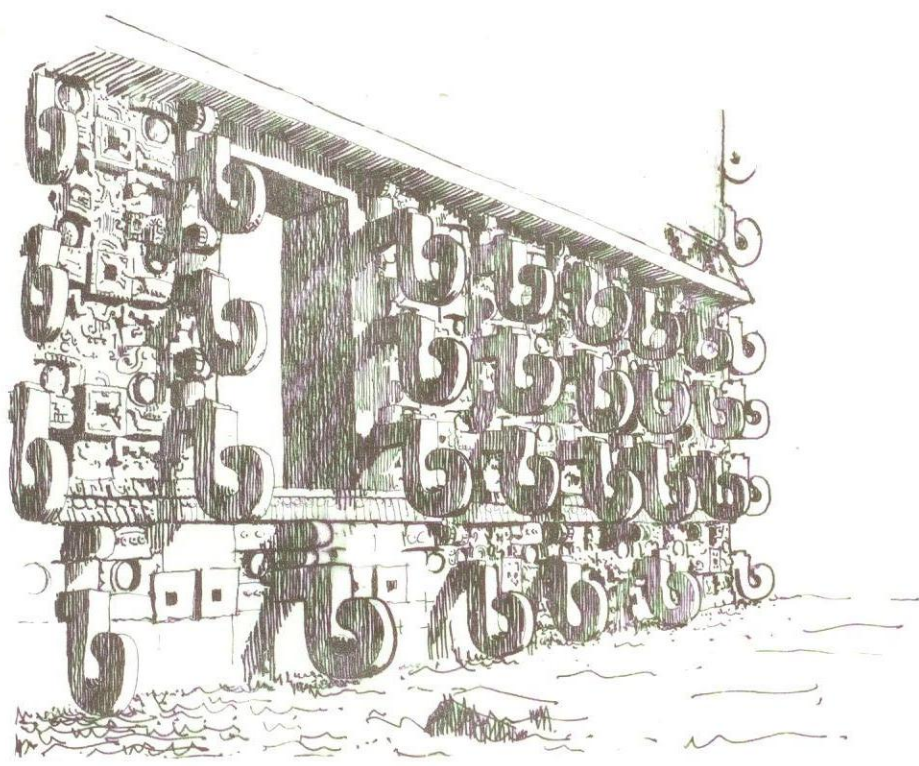


FIG. 202. El templo llamado del "Codz-Poop" en Kabáh, Yucatán; estilo "Puuc", periodo clásico tardío. **a.** Reconstrucción del templo, según Tatiana Proskouriakoff. Nótese la gran crestería central calada y corrida. **b.** Detalle del mascarón de Chac que sirve de escalera para salvar el desnivel entre dos aposentos interiores, y a cuya gruesa y ancha nariz doblada se debe el nombre de "Codz-Poop" ("estera enrollada" en maya). **c.** Intento de reconstrucción de un extremo de la fachada, con el fin de dar una idea aproximada del efecto que habrían de producir las grandes narices ganchudas del dios de la lluvia, actuando en cierta forma como una "celosía" en relieve que, en algunos ángulos visuales, llegaría a ocultar la rica decoración de los mascarones. Téngase en cuenta que la fachada íntegra, con excepción de las puertas y de las cornisas del zócalo y del entablamento, está constituida por una sucesión ininterrumpida de mascarones de Chac: 7 en el sentido vertical y 41 en el horizontal (dibujos de Roberto Villegas Figueroa, Jacobo Dib Kuri y Juan Artigas Hernández).

15. La entrada principal en forma de un enorme mascarón de serpiente es un elemento común a varias áreas de la cultura maya clásica: así lo vemos en Copán (pág. 84), Xpuhil (pág. 176) y Uxmal (pág. 181); lo encontraremos igualmente, aunque con un sentido muy diferente, en algunos templos aztecas (pág. 243). **16.** Veremos cresterías similares en Edzná (lám. XX) y algunos edificios del estilo "Puuc" (pág. 180 y lám. XXII, pág. 184).

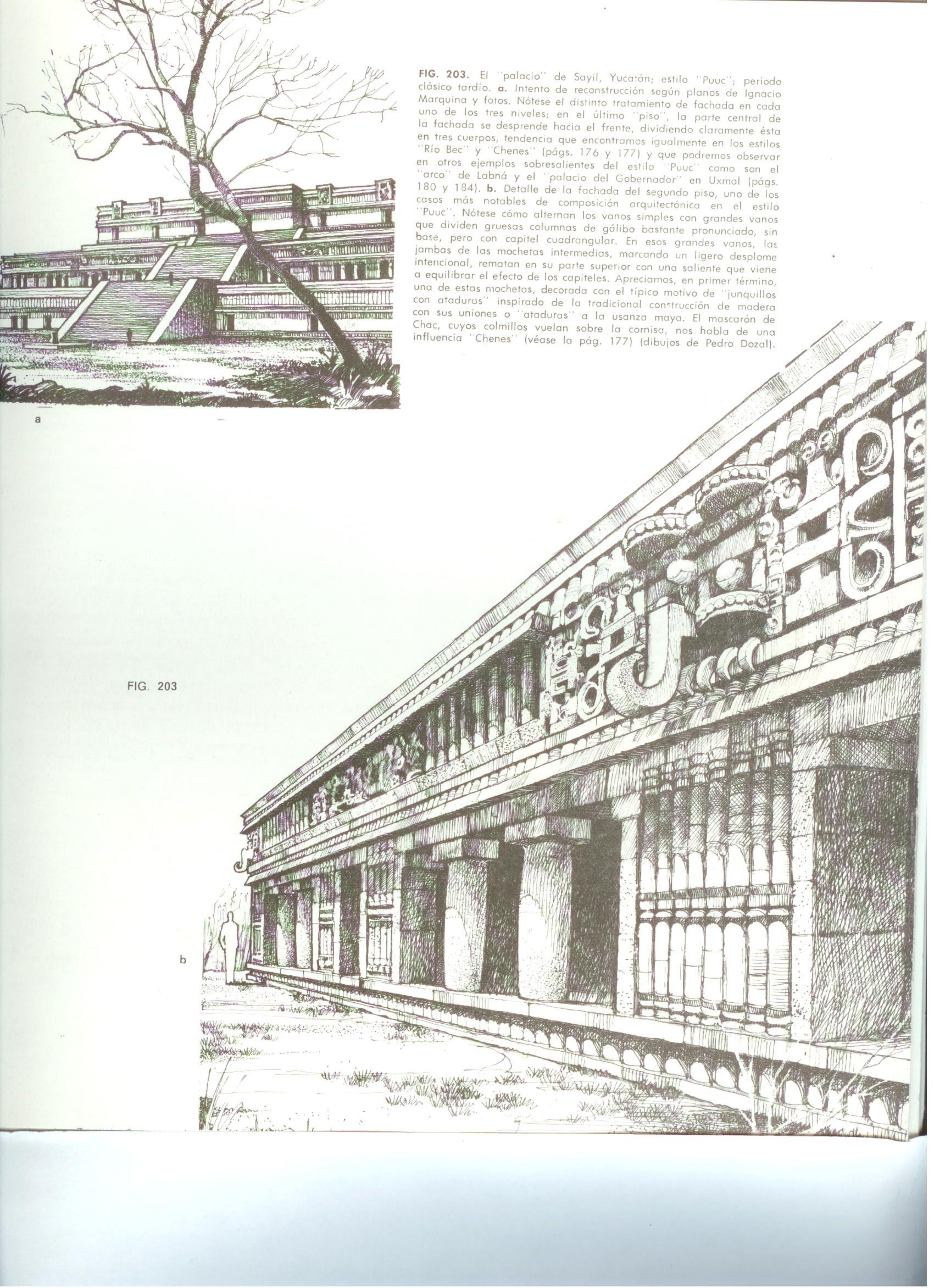


FIG. 203. El "palacio" de Sayil, Yucatán; estilo "Puuc"; periodo clásico tardío. **a.** Intento de reconstrucción según planos de Ignacio Marquina y fotos. Nótese el distinto tratamiento de fachada en cada uno de los tres niveles; en el último "piso", la parte central de la fachada se desprende hacia el frente, dividiendo claramente ésta en tres cuerpos, tendencia que encontramos igualmente en los estilos "Río Bec" y "Chenes" (págs. 176 y 177) y que podremos observar en otros ejemplos sobresalientes del estilo "Puuc" como son el "arco" de Labná y el "palacio del Gobernador" en Uxmal (págs. 180 y 184). **b.** Detalle de la fachada del segundo piso, uno de los casos más notables de composición arquitectónica en el estilo "Puuc". Nótese cómo alternan los vanos simples con grandes vanos que dividen gruesas columnas de gálibo bastante pronunciado, sin base, pero con capitel cuadrangular. En esos grandes vanos, las jambas de las mochetas intermedias, marcando un ligero desplome intencional, rematan en su parte superior con una saliente que viene a equilibrar el efecto de los capiteles. Apreciamos, en primer término, una de estas mochetas, decorada con el típico motivo de "junquillos con ataduras" inspirado de la tradicional construcción de madera con sus uniones o "ataduras" a la usanza maya. El mascarón de Chac, cuyos colmillos vuelan sobre la cornisa, nos habla de una influencia "Chenes" (véase la pág. 177) (dibujos de Pedro Dozal).

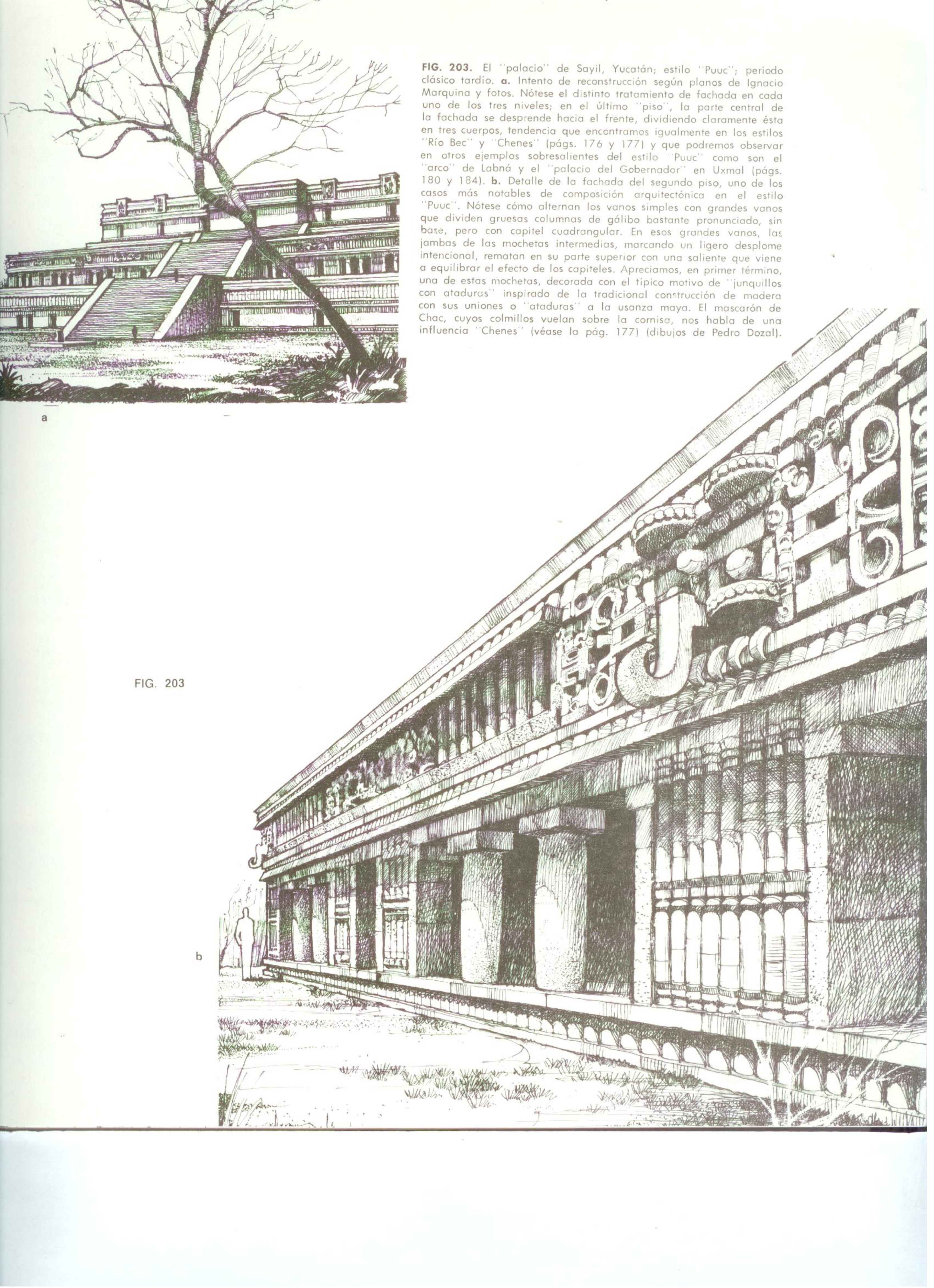


FIG. 203. El "palacio" de Sayil, Yucatán; estilo "Puuc"; periodo clásico tardío. **a.** Intento de reconstrucción según planos de Ignacio Marquina y fotos. Nótese el distinto tratamiento de fachada en cada uno de los tres niveles; en el último "piso", la parte central de la fachada se desprende hacia el frente, dividiendo claramente ésta en tres cuerpos, tendencia que encontramos igualmente en los estilos "Río Bec" y "Chenes" (págs. 176 y 177) y que podremos observar en otros ejemplos sobresalientes del estilo "Puuc" como son el "arco" de Labná y el "palacio del Gobernador" en Uxmal (págs. 180 y 184). **b.** Detalle de la fachada del segundo piso, uno de los casos más notables de composición arquitectónica en el estilo "Puuc". Nótese cómo alternan los vanos simples con grandes vanos que dividen gruesas columnas de gálibo bastante pronunciado, sin base, pero con capitel cuadrangular. En esos grandes vanos, las jambas de las mochetas intermedias, marcando un ligero desplome intencional, rematan en su parte superior con una saliente que viene a equilibrar el efecto de los capiteles. Apreciamos, en primer término, una de estas mochetas, decorada con el típico motivo de "junquillos con ataduras" inspirado de la tradicional construcción de madera con sus uniones o "ataduras" a la usanza maya. El mascarón de Chac, cuyos colmillos vuelan sobre la cornisa, nos habla de una influencia "Chenes" (véase la pág. 177) (dibujos de Pedro Dozal).

FIG. 204

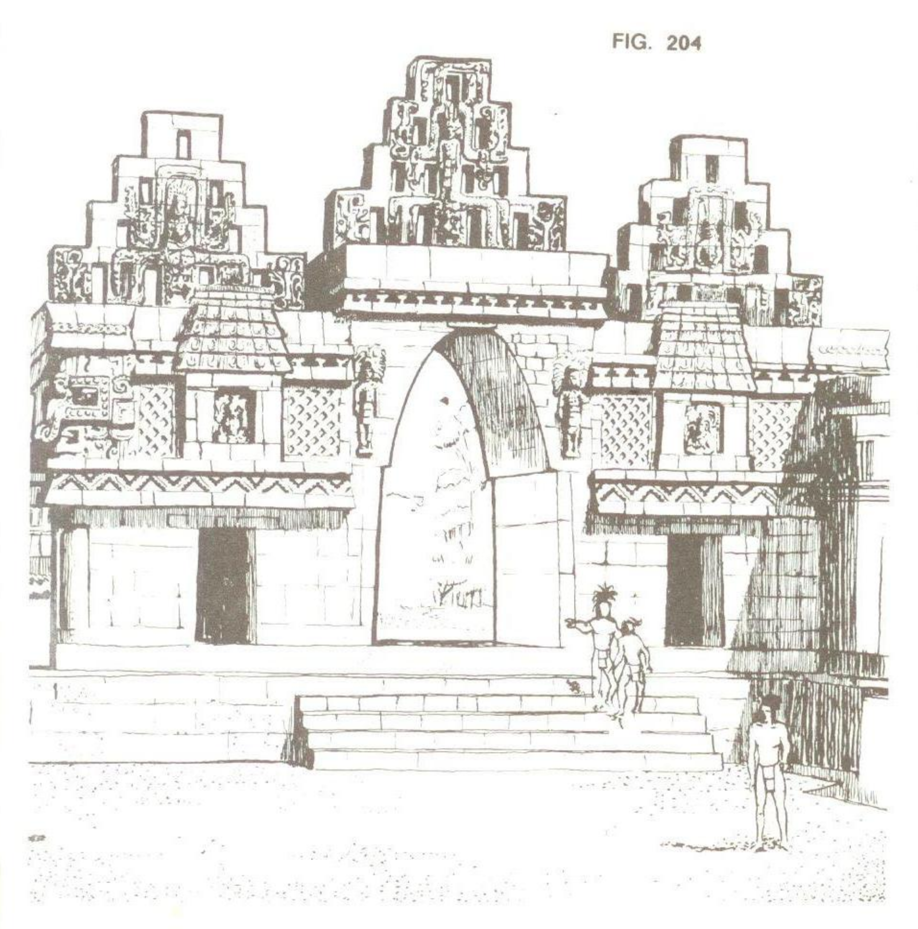


FIG. 204 Reconstrucción del "arco" de Labná, Yucatán, según Tatiana Proskouriakoff; considerado también como un "arco triunfal", este arco sirve en realidad de remate a un conjunto arquitectónico, y comunica entre sí dos "cuadrángulos" (existe en la vecina ciudad de Kabáh, un arco simple, despojado de toda ornamentación, que sirve de remate al "sacbé" que conducía a Uxmal, y marca la entrada a la ciudad) (dibujo de Roberto Villegas Figueroa).

Pero si el *Codz-Poop* simboliza el extremo barroco a que llegó el estilo Puuc, dos de los ejemplos más armoniosos de este estilo pueden hallarse en el *palacio* de Sayil y en el *arco* de Labná (figs. 203, 204 y lám. XXI). En Sayil, el palacio consta de tres cuerpos escalonados, adosados a un macizo central, de tal modo que el techo de cada piso, al igual que en Edzná, sirve de terraza al siguiente. Las tres fachadas difieren en su tratamiento. La superior, cuya parte central avanza hacia el frente, tiene encima de cada vano un remate vertical que rebasa el nivel de la cornisa, en vez de crestería.[17]

Más sobresaliente es sin duda la ornamentación del segundo piso, tanto por su riqueza como por la armonía de sus elementos. Federico Mariscal habla aquí de un "sentimiento de magnitud, proporción, sencillez y orden",[18] y podemos ver, en efecto, cómo los principales elementos de la composición, sabiamente distribuidos en la fachada y separados por hileras y frisos de junquillos,[19] resaltan con una claridad y equilibrio poco comunes: arriba, alternan grandes mascarones de Chac con otros motivos mitológicos; abajo, puertas simples alternando a su vez con grandes vanos divididos por dos gruesas columnas, las cuales corona un capitel cuadrado (lámina XXI).

El arco de Labná (fig. 204 y lám. XXI) nos muestra una importante innovación de la arquitectura Puuc: el arco maya, que nunca aparecía al exterior como tal en el área central,[20] se abre aquí libremente sobre la fachada y se desprende, despojado de adornos, flanqueado por los dos cuerpos más bajos cuyo papel, como en Hochob (pág. 177), es obviamente el de hacer resaltar el elemento central. Estos cuerpos laterales llevan encima de los vanos, desprendiéndose sobre un fondo de *celosía*,[21] unas estilizaciones de chozas mayas subrayadas por frisos de finas grecas escalonadas. Finalmente, el conjunto es coronado por cresterías caladas y de forma escalonada, como las que aparecen en el *edificio de las Palomas* (lám. XXII, pág. 184), en Uxmal, ciudad que parece haber sido la más importante de la península durante el clásico tardío (siglos VII al X D. C.).

17. Elemento que veremos igualmente en una de las fachadas interiores del "cuadrángulo de las Monjas" en Uxmal (pág. 182. **18.** según Ignacio Marquina, obra citada, pág. 479. **19.** Los frisos de "junquillos" o "columnitas" de piedra, con o sin "ataduras", son aparentemente una reminiscencia del tradicional sistema constructivo de las chozas mayas mediante troncos y ramas de árbol, como vimos en la figura 203. **20.** Salvo en los llamados "complejos gemelos" de Tikal, donde carece de este sentido monumental (véase la pág. 98). **21.** Motivo ornamental así llamado porque el efecto de claroscuro que provoca a cierta distancia parece ser el de una "celosía". Este motivo imita a menudo un entramado abierto en forma de "petatillo"

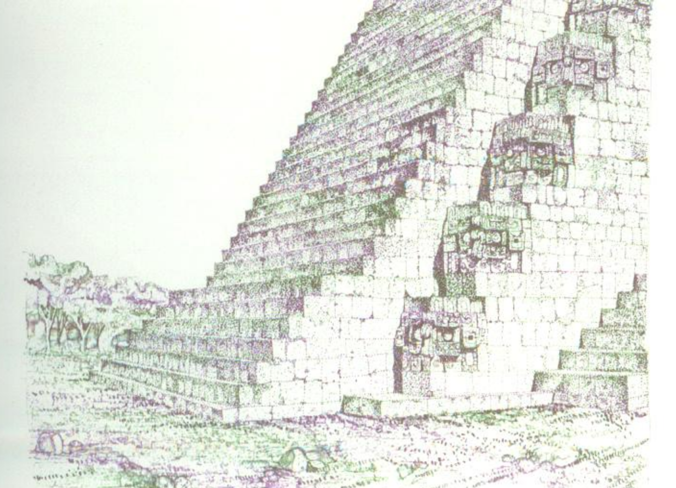
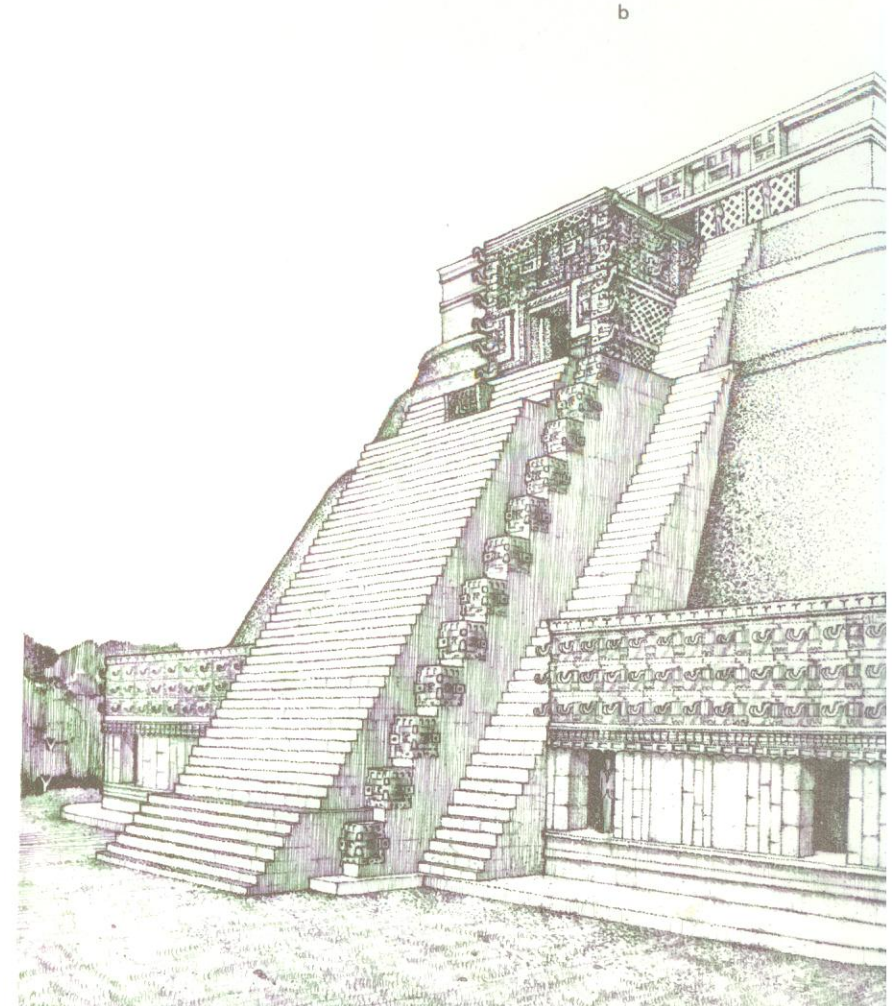
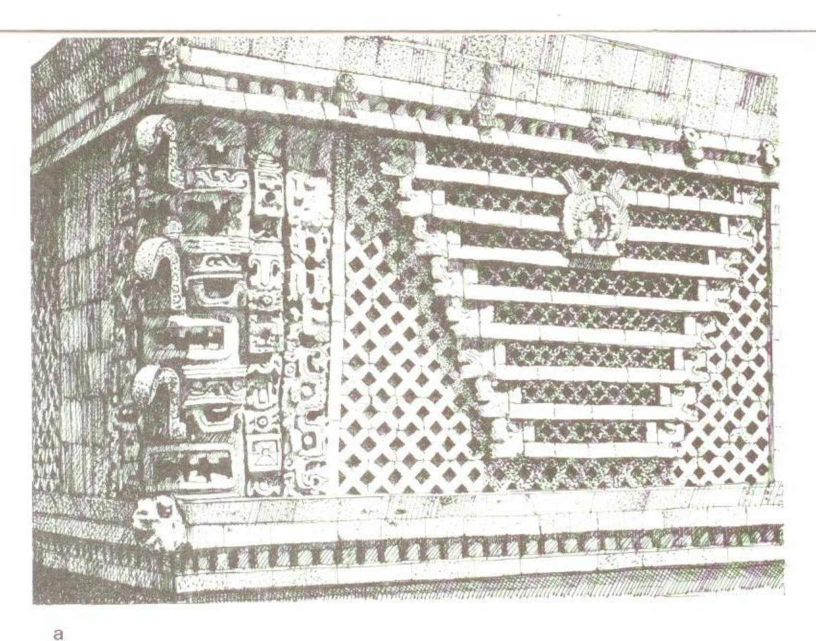


FIG. 205. Arquitectura de Uxmal, Yucatán. **a.** Detalle de los mascarones que bordean la escalera de la "pirámide del Adivino". **b.** Intento de reconstrucción de la llamada "pirámide del Adivino" en sus últimas épocas, según planos de Ignacio Marquina y Augusto Molina, y fotos. Aparece en primer término, en parte cubierta por la escalinata principal, la fachada de un edificio cuyo entablamento está totalmente decorado con mascarones de Chac (al estilo del Codz-Poop, pág. 178). Sobresale la imponente escalera, poderosamente subrayada por grandes mascarones; resalta a lo alto de la escalera un templo semisepultado de influencia "Chenes", y que corresponde a una cuarta época; los últimos tramos del basamento, así como el templo que corona el conjunto, pertenecen a un quinta y última etapa de construcción. **c.** Panorámica parcial de Uxmal, vista desde lo alto de la pirámide conocida como "La Vieja"; a la extrema izquierda se advierte la silueta de la "gran pirámide" —aún no restaurada— y, hacia el frente, destacando sobre un basamento elevado, colocado hacia un extremo de una gran plataforma artificial de unos 150 metros por lado, el "palacio del Gobernador" con una estela y un altar o trono en forma de jaguar bicéfalo al frente; al fondo, hacia la derecha, el "cuadrángulo de las Monjas" y la "pirámide del Adivino", cuya escalera posterior conduce directamente hasta el templo que ocupa la cúspide; en primer término, se ven a la izquierda restos de una cresteria calada y, hacia la derecha, unos montículos que marcan el emplazamiento de otras ruinas (dibujos de Edmundo Rayas García, César Gallardo Mason y Luis Vergara Pérez).

b



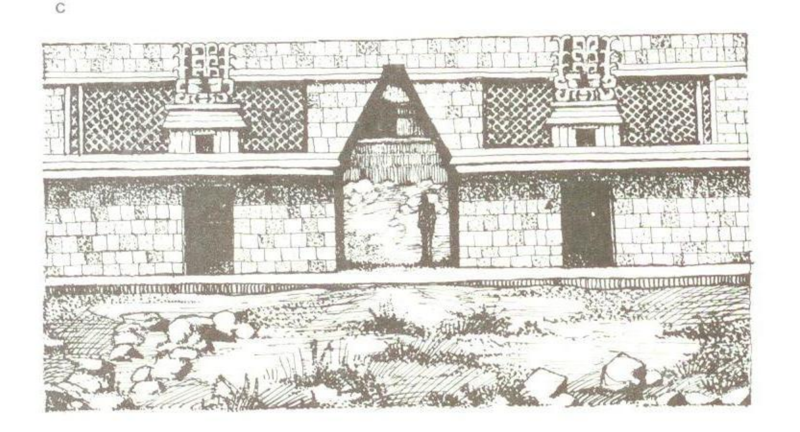
c

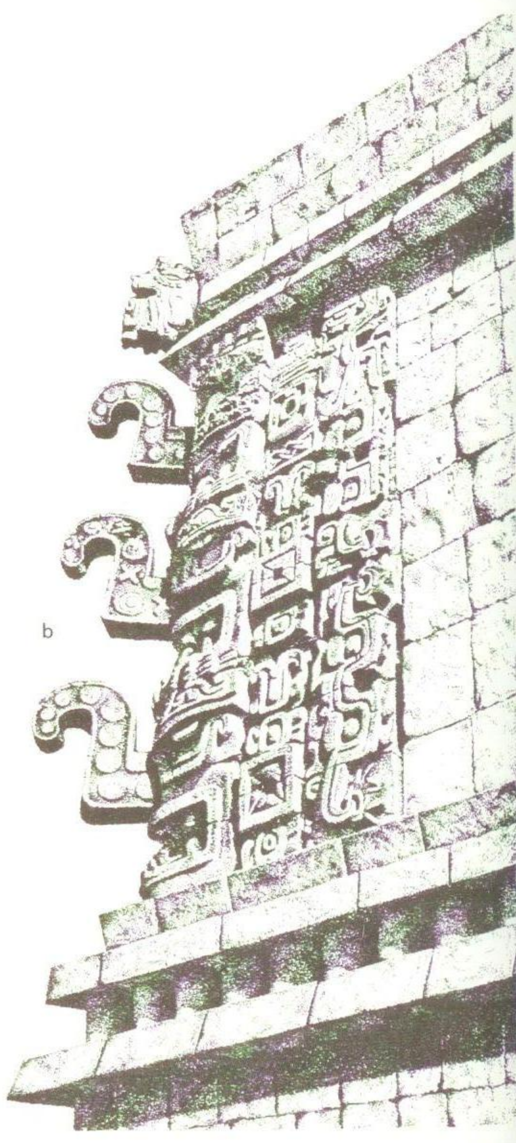


a

FIG. 206

c





b

d

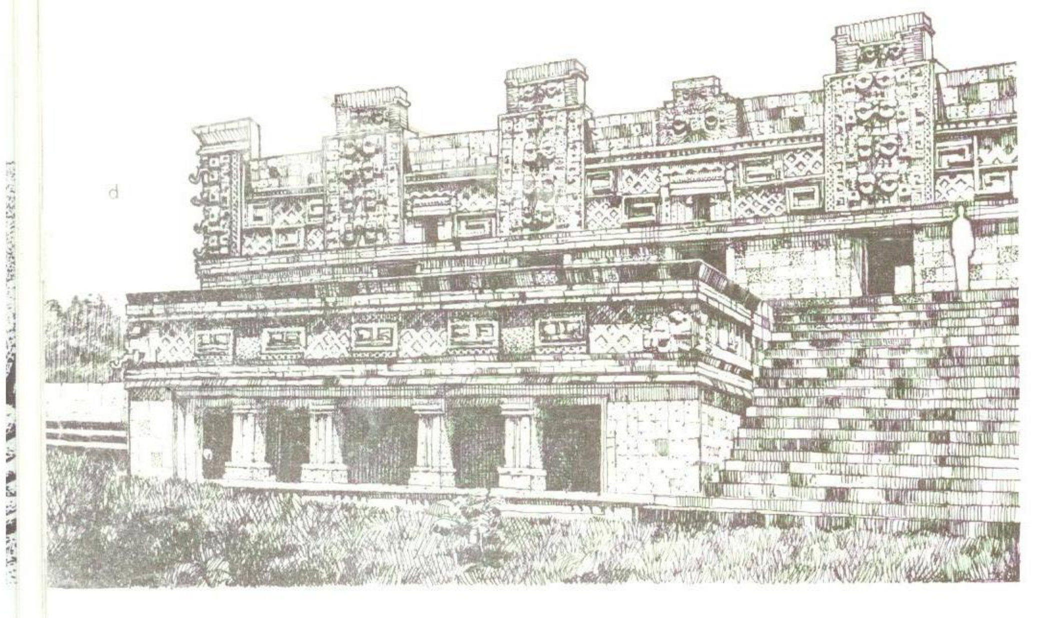


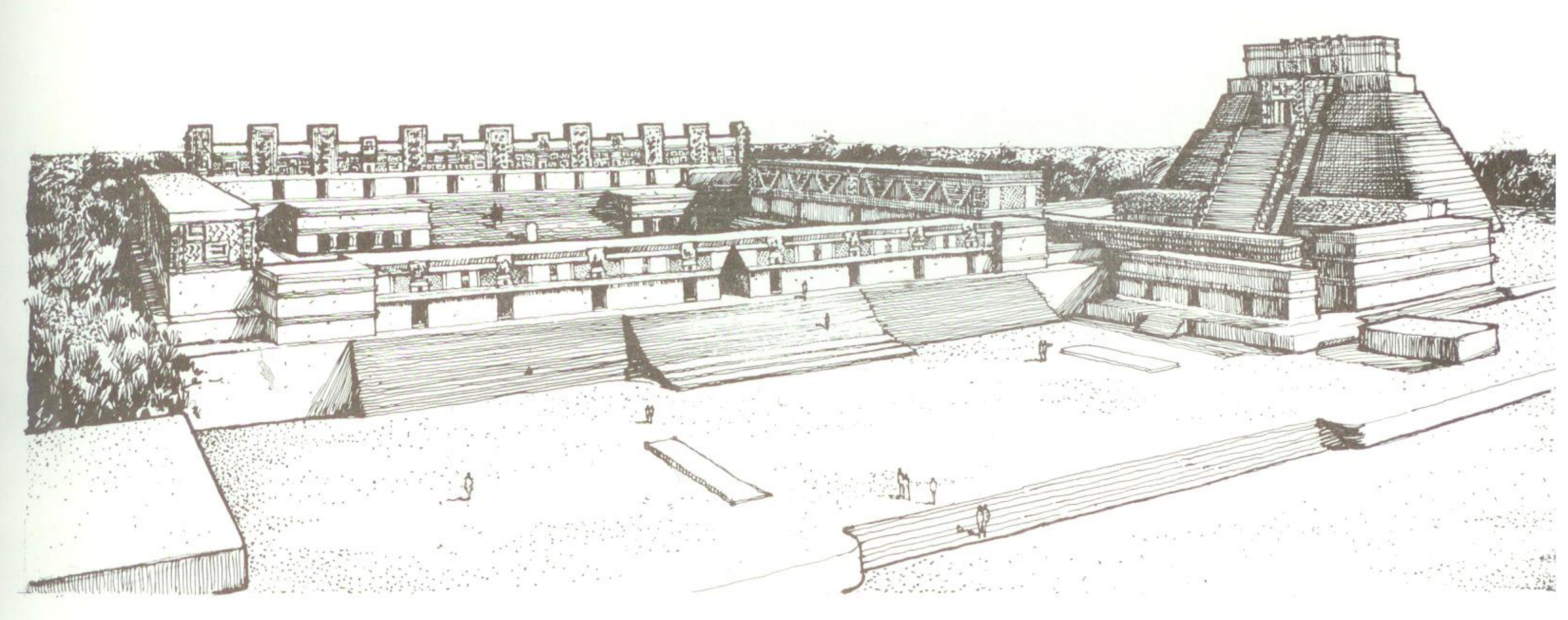
FIG. 206. Detalles de las fachadas interiores del llamado "cuadrángulo de las Monjas" en Uxmal. **a.** Ángulo sureste del "edificio oriente". **b.** Detalle de los mascarones que rematan el ángulo noreste del "edificio este". **c.** Detalle central de la fachada del "edificio sur", cuyo gran arco comunica hacia la parte sur de la ciudad (véase la página siguiente). **d.** Extremo noroeste del "edificio norte", con sus grandes remates que sobresalen del nivel del techo. Al pie de la escalera se ve un pequeño anexo cuyo pórtico sostiene gruesos pilares que ostentan capiteles en forma de "cornisa de atadura", semejante a las que ciñen los frisos de las fachadas (dibujos de Pedro Dozal y Carlos A. Torres Salmerón). **FIG. 207** Panorámica aérea del "cuadrángulo de las Monjas" desde el suroeste, mostrando hacia la derecha la "pirámide del Adivino" y los edificios anexos (dibujo de Pedro Dozal según Tatiana Proskouriakoff).

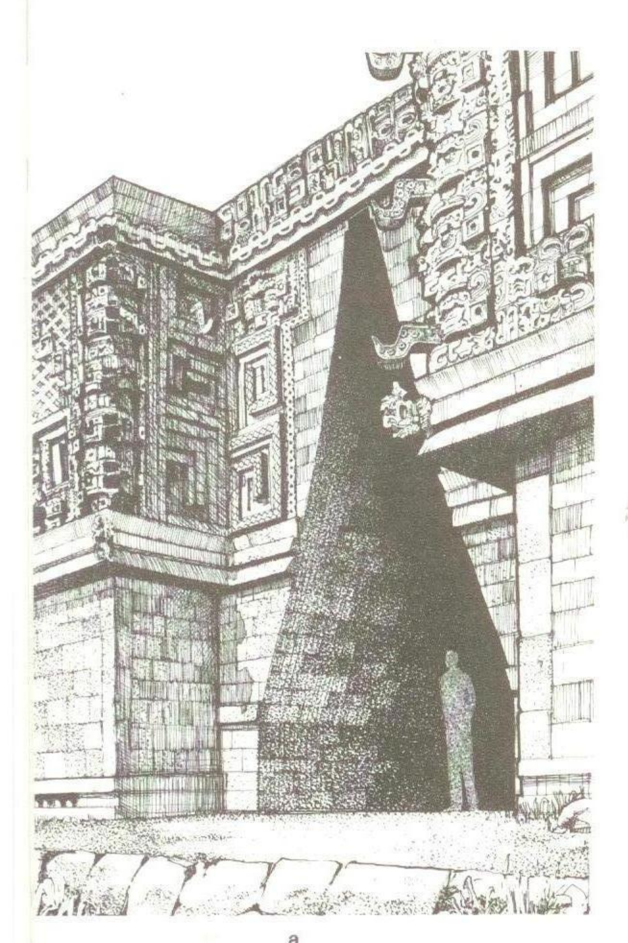
Uxmal pasó por diversas etapas de desarrollo cultural, como se advierte aún en la *pirámide del Adivino,* (figs. 205 y 207, y lám. XXII), uno de los edificios más destacados de esta ciudad, con las esquinas fuertemente redondeadas de su basamento, su escalera que hace resaltar una impresionante sucesión escalonada de mascarones en ángulo —quizá la escalera más espectacular de Mesoamérica— y, desprendiéndose al nivel de lo que viene siendo ahora el primer descanso, la barroca fachada de un templo semisepultado que ostenta unas fauces monstruosas al estilo de los Chenes. A un lado de esta empinada pirámide se extiende el llamado *cuadrángulo de las Monjas,* compuesto de edificios separados que integran uno de los conjuntos arquitectónicos más representativos del estilo Puuc, tanto por su típica disposición en cuadrángulo como por su sentido de los niveles y la riqueza y diversidad de su decoración (figs. 206 y 207). La diferente ornamentación de sus fachadas va desde la sobriedad hasta la exuberancia, como podemos ver en la figura 206. La fachada interior sur, por ejemplo, severamente cortada en la parte central y desde la altura de la cornisa superior, por un gran arco, no utiliza en su decoración, al igual que en Labná, pero con mayor parsimonia aun, sino chozas con crestería en forma de mascarón, recortadas sobre fondos de *celosía* alternando con delgadas franjas lisas. La fachada interior oriente, que realzan al centro y en los extremos unas hileras de mascarones, lleva un friso ininterrumpido de celosía sobre el cual se recortan, en formación trapezoidal, unas serpientes de cuerpos muy estilizados, con un medallón central que representa una cabeza de buho de estilo teotihuacano.[22]

Las fachadas interiores poniente y norte en cambio, las más ricas, muestran una falta de rigor en su composición y se pierden en un confuso bosque de ornamentos, entre los cuales apenas resaltan, en la primera, unas esculturas empotradas de aparente influencia mexicana;[23] y en la última, los grandes remates que se levantan sobre la cornisa.[24] ¡Pero qué contraste con los pequeños edificios que flanquean en la parte inferior la ancha escalinata, imponentes en la sobriedad y en el rigor de sus cornisas y, sobre todo, en las proporciones de su pórtico sostenido por gruesos pilares cuadrados, sutilmente aligerados mediante unas anchas ranuras que recortan líneas de sombra!

22. Compárese con el buho que adorna el tocado de Tláloc en el Tlalocan de Tepantitla (lám. VII, pág. 64); otras variadas influencias teotihuacanas aparecen en edificios de Uxmal (véase Marta Foncerrada de Molina, obra citada, pág. 27). **23.** Se trata de unas serpientes emplumadas que, junto con otras esculturas de bulto, se desprenden sobre el fondo ricamente decorado de la fachada. **24.** Estos hermosos remates verticales, similares en su concepción a los que adornaban el último piso en el "palacio" de Sayil (pág. 179), ostentan aquí, encima de cuatro mascarones de Chac, un mascarón de Tláloc al estilo del altiplano central.

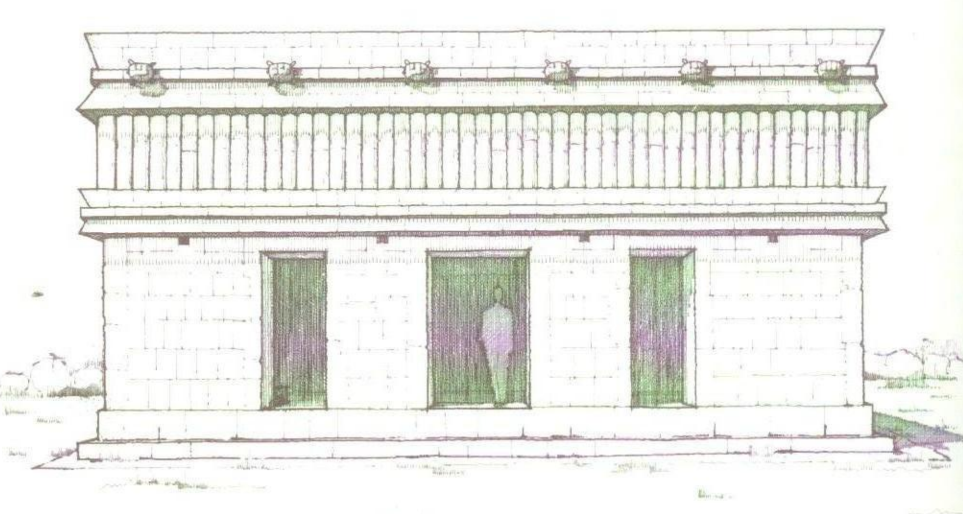
FIG. 207





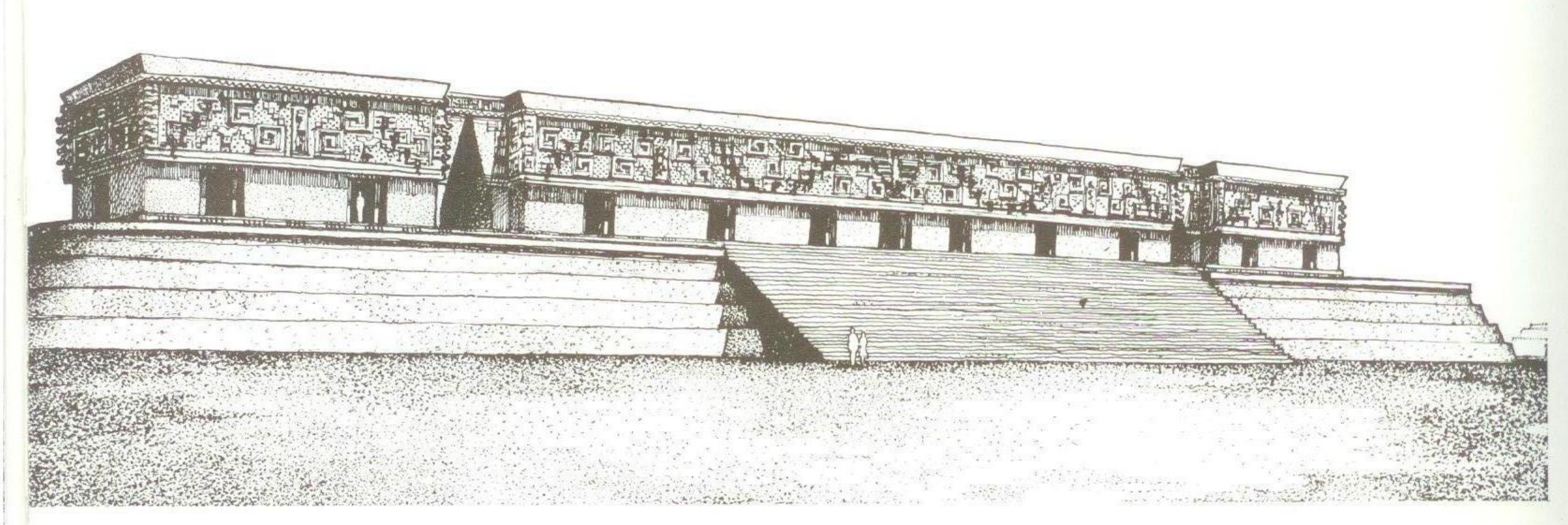
a

FIG. 208



b

FIG. 208. Edificios de Uxmal, Yucatán. Estilo "Puuc"; periodo clásico tardío. **a.** Detalle de uno de los dos arcos que atravesaban el "palacio del Gobernador" de lado a lado, pero que fueron tapiados en épocas posteriores. Nótese la elegante proporción del arco, único en la arquitectura maya con su suave corte ligeramente convexo; se aprecia la ornamentación particularmente rica de la fachada. **b.** Fachada lateral de la "casa de las Tortugas", así llamada por las grandes tortugas de bulto que adornan el listel de la cornisa superior. **c.** El "palacio del Gobernador", una de las cumbres de la arquitectura "Puuc", y quizá de toda Mesoamérica. Obsérvese la clara partición de la fachada mediante los dos elementos remetidos que atraviesan de lado a lado dos arcos inmensos, así como la rítmica distribución de los elementos que integran la ornamentación de la fachada (dibujos de Pedro Dozal y Jaime Dávila Arratia).

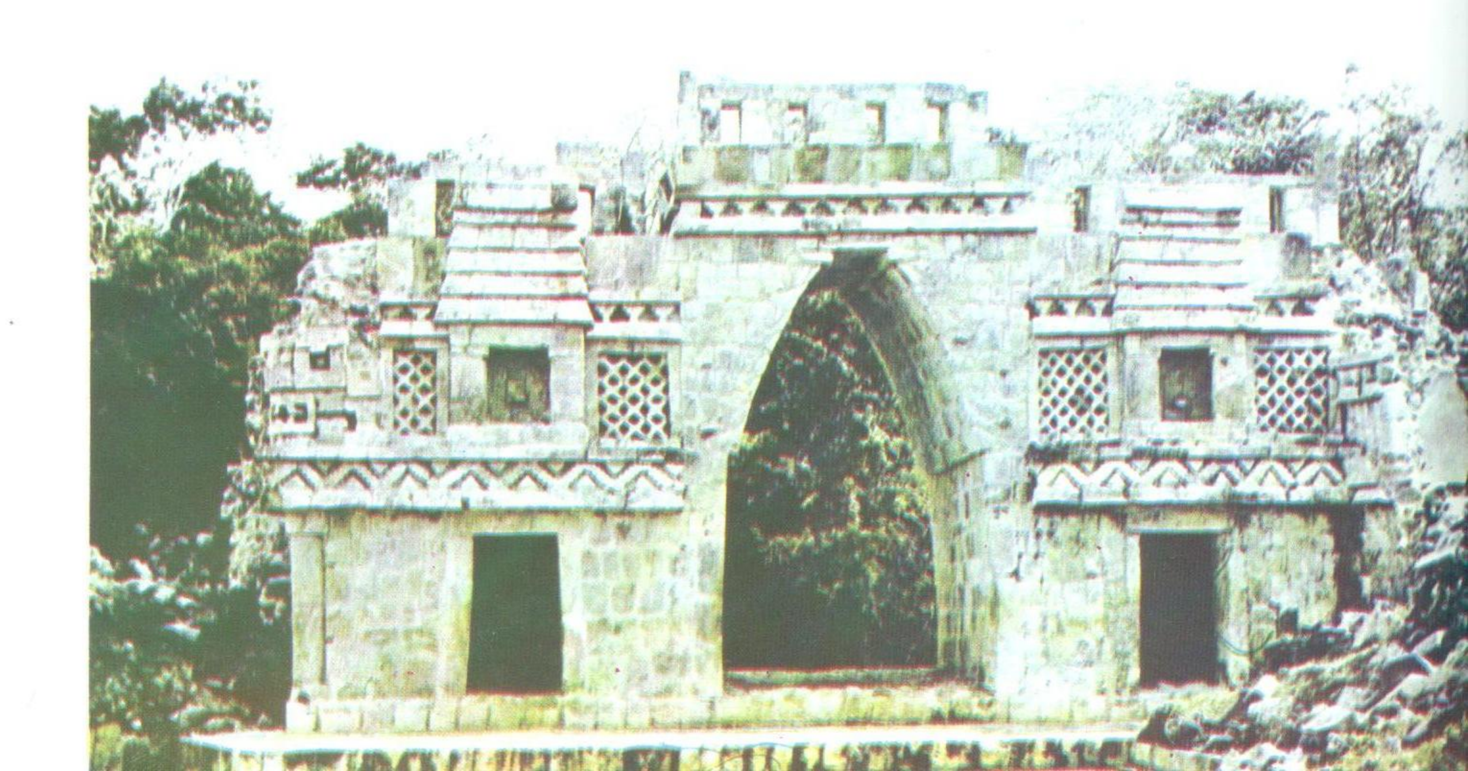


c

LAM. XXI. Arquitectura maya de estilo "Puuc" periodo clásico tardío. **a.** Detalle de la fachada del "palacio" de Sayil, Yucatán; nótese la rítmica composición de los elementos que integran la fachada en el segundo "piso" (es así como, por ejemplo, las mochetas adyacentes a los vanos simples, junto con los motivos esculpidos en el friso superior, parecen sugerir una choza maya). **b.** Fachada noroeste del "arco" de Labná, en su estado actual. Las dimensiones del arco son de unos cinco metros de alto por 3 de ancho y 4 de profundidad. Nótense algunos elementos que se asemejan a los vecinos estilos "Río Bec" y "Chenes" (págs. 176 y 177), como son el techo ligeramente sobresaliente, las columnas empotradas en los ángulos, y las cresterías caladas. La otra fachada ostenta grandes grecas en relieve. En la arquitectura "Puuc" en general se advierte un extraordinario trabajo de mosaico de piedra en fachadas (fotografías cortesía del I.N.A.H.).

a.

b.



c.

b.

a.



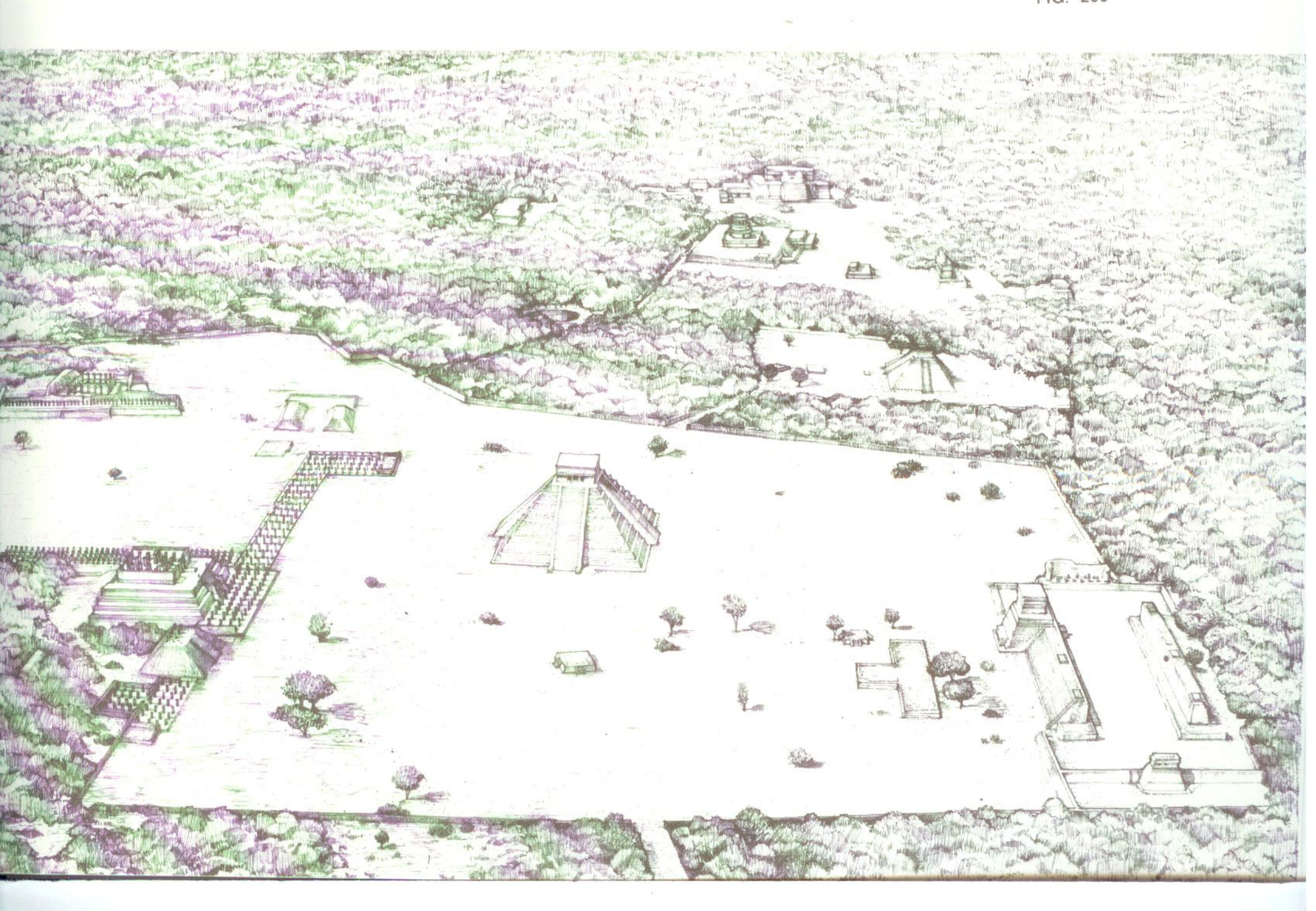


Otro edificio que se antoja clásico en su desnudez es la *casa de las Tortugas* (fig. 208), que no es sino un juego depurado de cornisas, junquillos y proporciones. Está situado casi a espaldas del *palacio del Gobernador,* el edificio que se considera como uno de los más espléndidos de Mesoamérica, (figura 208, y lám. XXII).

El palacio, que mide cerca de cien metros de largo, aparece dividido en tres cuerpos mediante unos pasadizos remetidos, techados con un gran arco de proporciones únicas, el más elegante quizá en el área maya (fig. 208). Los numerosos elementos que entran en la composición —mascarones, grandes grecas en relieve, celosías, pequeños cuadretes, etcétera— están modulados y distribuidos con tal rigor que se logra una nobleza y equilibrio rara vez alcanzados en la arquitectura mesoamericana.

FIG. 209. Panorámica aérea de Chichén Itzá, Yucatán, vista desde el sur. Esta ciudad, que conserva muchos edificios de estilo "Puuc" de finales del periodo clásico, siguió creciendo bajo la dominación tolteca hasta llegar a ser, en el horizonte postclásico, el único centro de primera magnitud en la península de Yucatán. Vemos en primer término el corazón de la nueva Chichén de influencia tolteca, con el "templo de los Guerreros" y parte del conjunto de las "Mil Columnas" a la izquierda; hacia el centro de la inmensa explanada, la "pirámide de Kukulkán" o "Castillo"; entre este último y el arranque de la vía sacra que lleva al "cenote sagrado", la "plataforma de Venus" o "tumba del Chac-Mool". En el extremo derecho, el gigantesco juego de pelota principal, frente al cual se levantan el alargado "tzompantli" y la "plataforma de los jaguares y de las águilas"; se observa, en esta sección de la ciudad, una disposición más libre de los elementos así como la ausencia de grandes plataformas artificiales como vimos, por ejemplo, en Uxmal (págs. 181 y 183). El trazo, sin embargo, es descomunal y presenta cierto rigor, y los edificios son más grandes. Hacia el fondo, a la derecha, se ven sucesivamente, emergiendo de los árboles, las masas del "Osario" o "tumba del gran sacerdote", también de influencia tolteca; el "Chichán Chob" o "casa colorada", con una doble crestería de estilo "Puuc"; el volumen cilíndrico del observatorio astronómico o "Caracol" (maya-tolteca), con la pesada masa de "las Monjas" y sus edificios anexos al fondo, y más a la izquierda el "Akab Dzib" o "escritura oscura", ambos de estilo maya. Nótense los numerosos "sacbé-oob" o caminos mayas que comunican entre sí los diversos grupos de edificios, así como el "cenote de Xtóloc" cuya sombra se advierte a la izquierda del "Osario" (dibujo de Ricardo Gabilondo).

FIG. 209



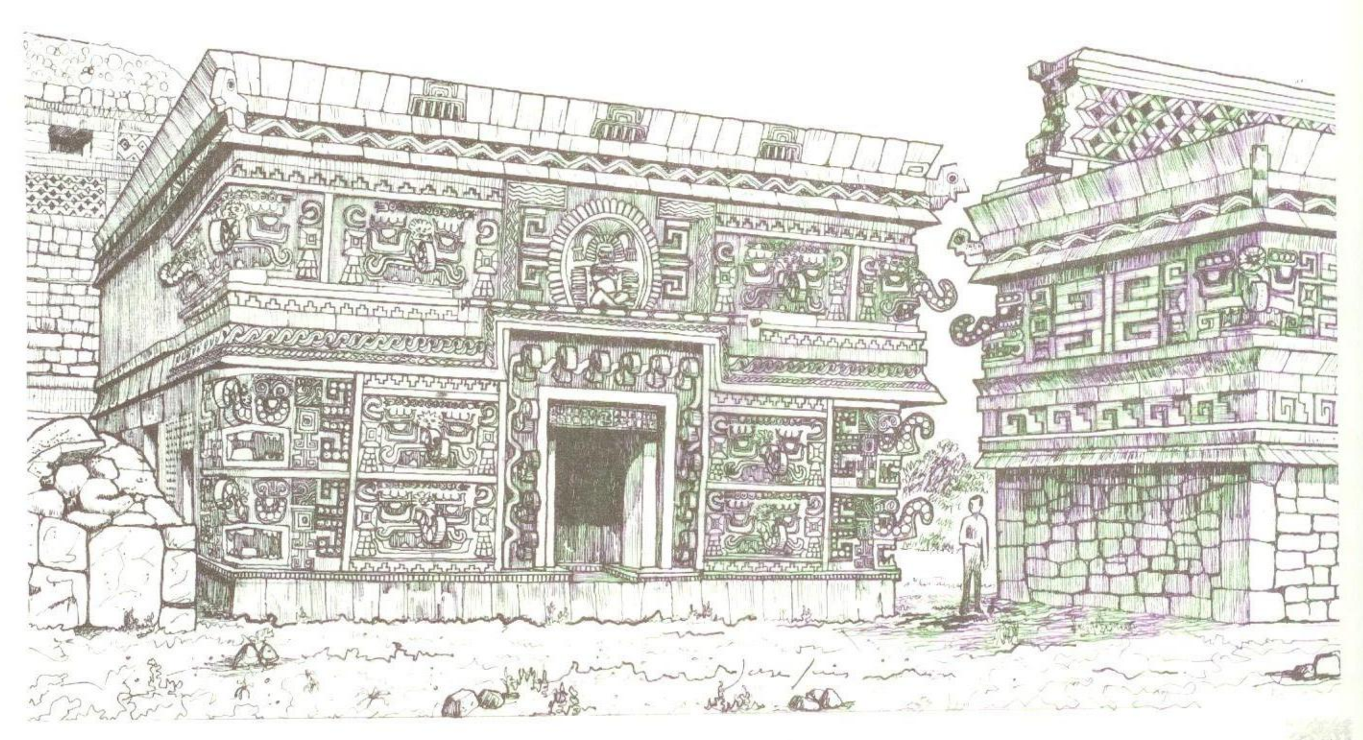
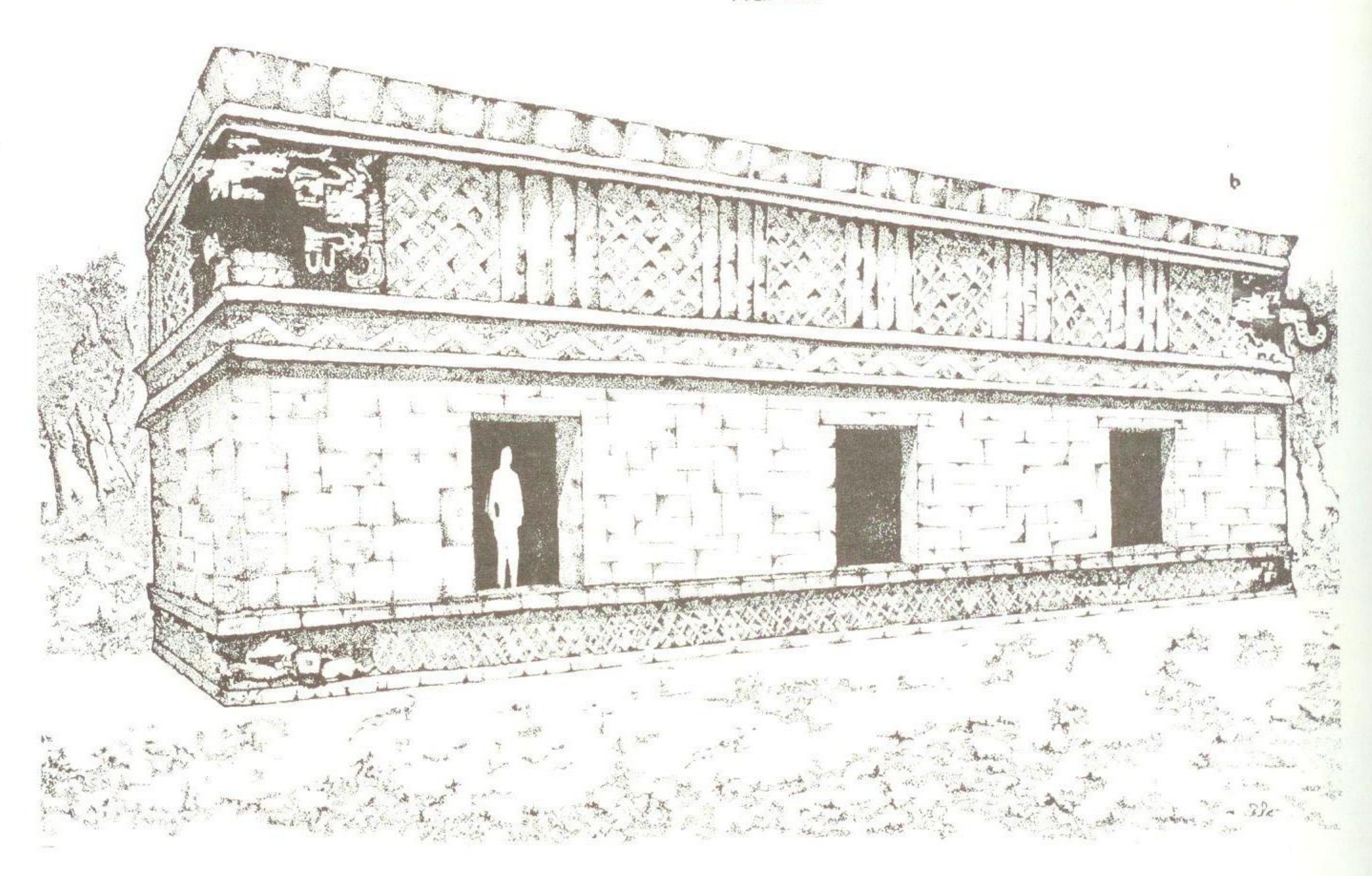


FIG. 210



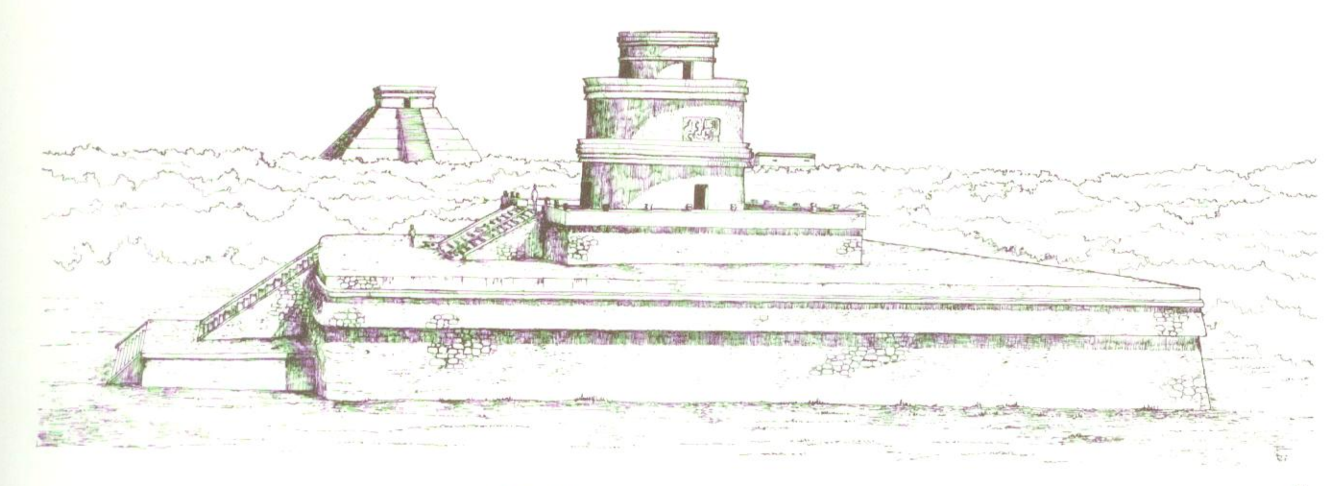
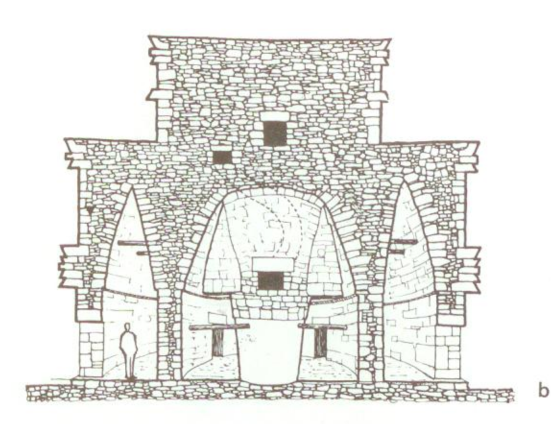


FIG. 211 a



b

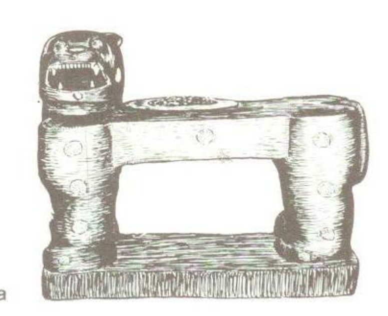
Terminaremos nuestro recorrido del estilo Puuc viendo algunos de los edificios de Chichén Itzá anteriores a la dominación tolteca, tales como el *templo de los Tres Dinteles* y aquellas dos pequeñas joyas que son el *anexo a Las Monjas* y la llamada *Iglesia,* que al parecer pertenecen a fases tempranas de este arte (fig. 210). A través de todos estos ejemplos hemos podido apreciar la rica diversidad de la arquitectura clásica tardía en la península. Uxmal representa, muy especialmente, a la vez que la más amplia gama de motivos Puuc, con muy escasos elementos extraños,[25] la típica traza de una ciudad maya de Yucatán: los edificios, si bien se agrupan a menudo en cuadrángulos y se alzan sobre grandes plataformas (véase la página 181), tienden a dispersarse hacia diferentes rumbos, sin una orientación patente, perdiendo casi siempre aquel arreglo compacto y elevado, de tipo *acrópolis,* que era tan común en la zona central.

25. Aparte de los elementos teotihuacanos que mencionamos en el "cuadrángulo de las Monjas" (pág. 182) y otros edificios de Uxmal, uno que parece corresponder a una influencia tolteca directa, es la aparición de calaveras y huesos humanos adornando altares a la manera de un "Tzompantli" (el llamado "cementerio" de Uxmal).

FIG. 210. Algunos ejemplos de arquitectura de estilo "Puuc" de Chichén Itzá. **a.** El anexo a "Las Monjas" y la "Iglesia"; la barroca decoración del primero, cubriendo hasta la parte interior de la fachada, muestra influencias del estilo "Chenes" y debe corresponder a una etapa temprana del arte "Puuc"; la llamada "Iglesia" lleva una cresteria que prolonga hacia arriba el paño de la fachada principal, como ocurre en algunos edificios mayas de la península. Predominan, como es tan frecuente en esta arquitectura, los mascarones de Chac cuyas narices ganchudas se recortan en los ángulos al igual que las cabezas de aves y demás animales mitológicos; que suelen rematar el listel de las "cornisas de atadura". **b.** El llamado "templo de los tres dinteles", situado en la sección conocida como Chichén Viejo; destaca por la pureza de sus proporciones y la delicadeza de sus frisos, donde alternan "junquillos" con una "celosía" hecha por un tejido muy abierto de "petatillo" (dibujos de José Luis Rodríguez Fuente y Alma Deloy). **FIG. 211. a.** Panorámica parcial de Chichén Itzá, vista desde lo alto de "las Monjas"; aparece en primer término, en parte reconstruido según su cuarta época de ampliación, el observatorio astronómico conocido como el "Caracol", de influencia tolteca. Se han omitido intencionalmente algunos elementos tales como las almenas del techo y edificios añadidos sobre la plataforma principal y adosados al pie de la misma; al fondo se ven, emergiendo de la copa de los árboles, las masas del "Castillo" y del "templo de los Guerreros", **b.** Según Holmes, reconstrucción en corte del "Caracol", mostrando los dos muros circulares concéntricos que rodean el macizo central, unidos entre sí mediante "bóvedas mayas" muy alargadas; en el "hongo" central se aprecia una abertura que marca el inicio de una escalera interior en "caracol", comunicando con una cámara superior que servía de observatorio astronómico (dibujos de Miguel Gallo y David Luján Leal).



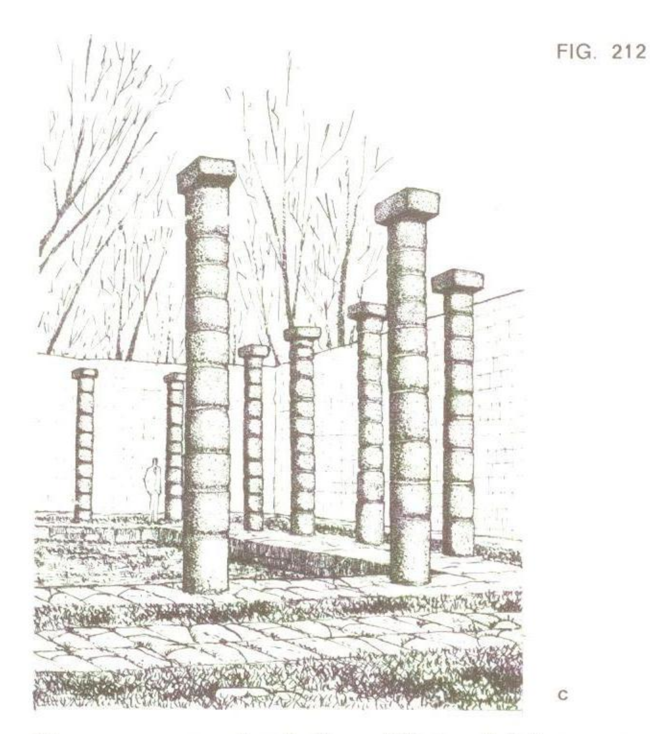
b



a

EL ARTE MAYA TOLTECA
DE CHICHÉN ITZÁ

FIG. 212



c

Por otra parte, donde los edificios del área central solían ser de techo inclinado[26] y tenían cierta solemnidad de líneas, la arquitectura Puuc se nos aparece como más dura, de líneas y volúmenes más precisos. El edificio se desplanta generalmente sobre un pequeño zócalo. El entablamento es vertical, saliente o al paño de los muros, dando al edificio una silueta rectangular[27] rara vez interrumpida por cresterías o elementos salientes.[28] Las franjas horizontales que integran la fachada se recortan claramente mediante una gran diversidad de molduras, listeles intermedios y cornisas biseladas que componen la *cornisa de atadura* típica de esta región.[29]

La ornamentación con que suele cubrirse sólo la parte superior de la fachada[30] es un verdadero mosaico hecho de piedra finamente labrada, casi sin estuco.[31] La columna ya se emplea con cierta frecuencia, especialmente en fachadas, para ampliar los vanos y dar mayor flexibilidad a la composición. En cambio, los espacios interiores por lo regular amplios, se siguen cubriendo casi exclusivamente con bóveda maya; pero se advierte en el uso de ésta, según Ignacio Marquina, "...más seguridad en la construcción y mayor libertad en la composición".[32]

El estilo Puuc, sin duda el más representativo de Yucatán, [33] nos muestra una faceta que dista enteramente del arte sensual y curvilíneo del área central maya. Marta Foncerrada de Molina resume en pocas palabras estos dos aspectos del arte maya, haciendo ver cómo es que éste "...transformó el modelo natural hasta reducirlo a un esquema de flotantes formas ondulantes o de rígidos contornos geométricos".[34]

A partir de la hegemonía tolteca en Chichen Itzá, vamos a ver cómo los nuevos amos de los itzáes, haciendo prueba de cierto eclecticismo, llegan a combinar en un mismo edificio el techo plano con la bóveda maya, así como algunos elementos ornamentales del Puuc, particularmente las cornisas y los mascarones (véanse las págs. 187 a 192). Pero, salvo esas leves concesiones para con la tradición local, operan un cambio radical en la arquitectura. En la parte nueva de la ciudad, el trazo se torna más abierto. Los edificios, en general más grandes, orientados a la usanza del altiplano central, se levantan libremente sobre unas inmensas explanadas (véase la pág. 185). Van desapareciendo el uso de las plataformas y la disposición en plazas y cuadrángulos (véase la pág. 181).

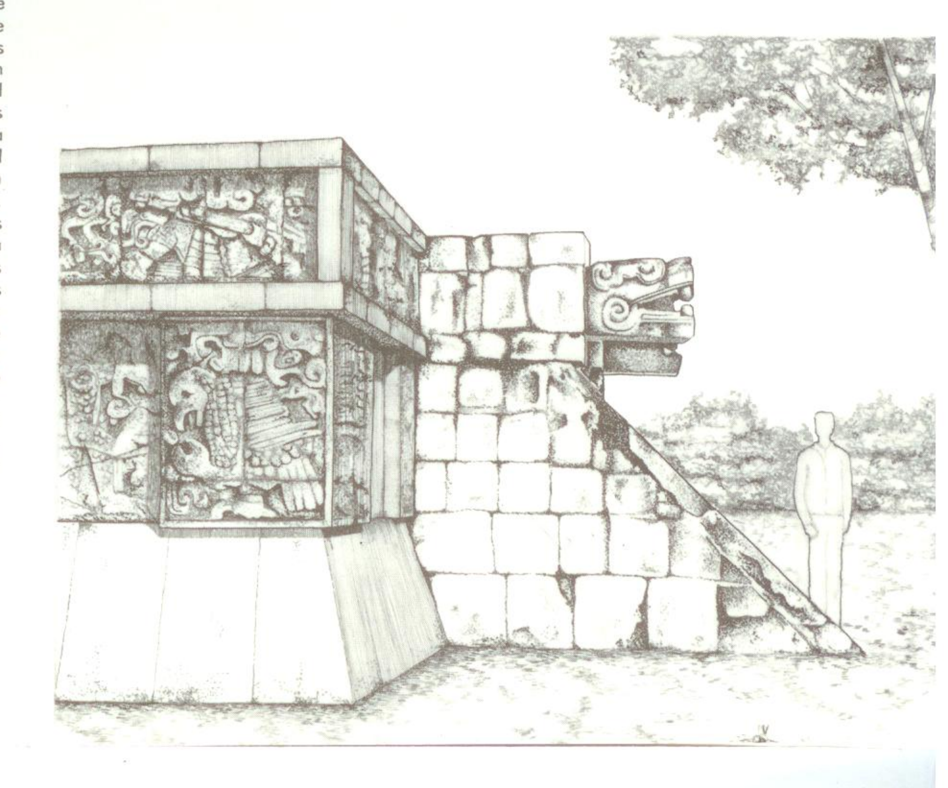
FIG. 212. Transición maya-tolteca en Chichén Itzá. **a.** "Trono del jaguar rojo", hallado "in situ" en el templo de la subestructura del "Castillo". De inspiración netamente maya (es similar a algunas representaciones mayas), es de piedra pintada de rojo e incrustada con discos de jade que simulan las manchas; los ojos son dos hermosas piezas de jade, y los colmillos son de pedernal. Es significativo el hecho de que se halle rodeado de elementos de filiación tolteca (se encuentra, por ejemplo, cerca de un "chac-mool" que apareció también "in situ"). **b.** Guerrero tolteca. Motivo que aparece esculpido en numerosos bajorrelieves de Chichén Itzá y presenta un asombroso parecido con algunos de los de Tula. **c.** Reconstrucción parcial de la columnata que rodea el gran patio central del llamado "Mercado". Hechas de tambores de piedra, unidas con mezcla de cal y rajuelas, y provistas de capiteles de planta rectangular, estas columnas miden unos 4.75 metros de alto, y su diámetro varía de 50 a 60 centímetros; proporciones que hacen de ellas las más esbeltas conocidas en Mesoamérica (dibujos de Paul Gendrop, Ignacio Cabral y Alicia Collazo Ortega). **FIG. 213. a.** "Castillo" o "pirámide de Kukulkán" (Kukulkán es la versión maya de Quetzalcóatl). De planta cuadrada y ángulos ligeramente redondeados, mide unos 55 metros por lado y unos 30 de altura total, aunque la reducción que sufren los "tableros" que adornan su basamento —variante del típico "tablero" tolteca (véase la pág. 169)— lo hace sentir más elevado. Además, su emplazamiento en medio de una inmensa explanada le confiere mayor monumentalidad. Al igual que en el "Osario", encontramos una escalinata en cada fachada, disposición poco común que hemos observado, sin embargo, en otros edificios, entre ellos las grandes plataformas ceremoniales de los "complejos gemelos" de Tikal (véase la pág. 98). **b.** Ángulo de la llamada "plataforma de los jaguares y de las águilas", así llamada por los bajorrelieves que cubren sus "tableros", y donde estos animales aparecen devorando corazones humanos. Este tipo de plataforma ceremonial provista de cuatro escaleras, junto con su gemela de mayores dimensiones (la "de Venus"), se asemeja a la que ocupa el centro de la plaza principal de Tula (véase la pág. 165). Tanto por sus elementos arquitectónicos —forma de los "tableros", alfardas decoradas con serpientes cuya cabeza de bulto sobresale en el remate superior— como por el tema de sus bajorrelieves, es de clara filiación tolteca (dibujos de José Luis Domínguez Zaldívar y Enrique Romero Vázquez).

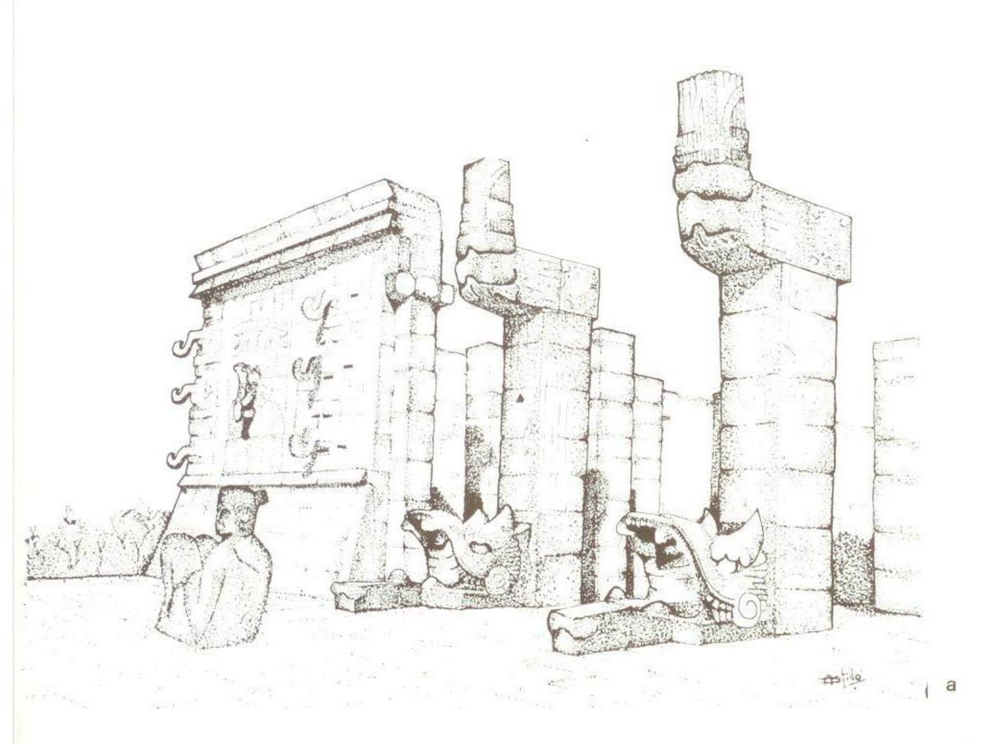
26. Salvo en Copán (véanse las págs. 78, 84 y 86). **27.** Notemos, sin embargo, que existe en muchos edificios del "Puuc" (aunque menos exagerado que en Tulum) un ligero desplome intencional en los extremos de los edificios, así como un desplome invertido en los vanos de las puertas, con una aparente intención de corrección óptica. **28.** Existe sin duda, en algunas fases evolutivas del estilo "Puuc", la tendencia a suprimir el elemento "crestería". **29.** Así llamado por ser una interpretación en piedra del tipo de amarre o "atadura" que tensa el remate de los techos de palma en las tradicionales chozas mayas. **30.** Salvo en casos extremos como el "Codz-Poop" de Kabáh (véase la pág. 178). **31.** Incluyendo las piedras que forman las bóvedas aparentes y que son "careadas" para el efecto (véase pág. 97-I, i) **32.** Ignacio Marquina, obra citada, pág. 752. **33.** A la vez que el más alejado de los estilos originados en el "triángulo clásico". **34.** Marta Foncerrada de Molina, obra citada, pág. 176.

a

FIG. 213

b





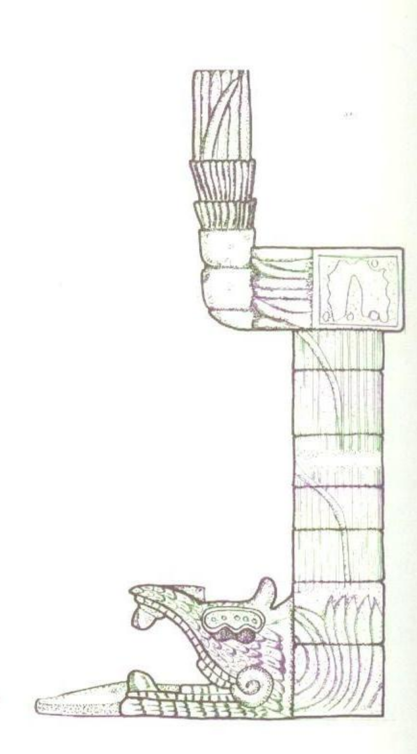


FIG. 214

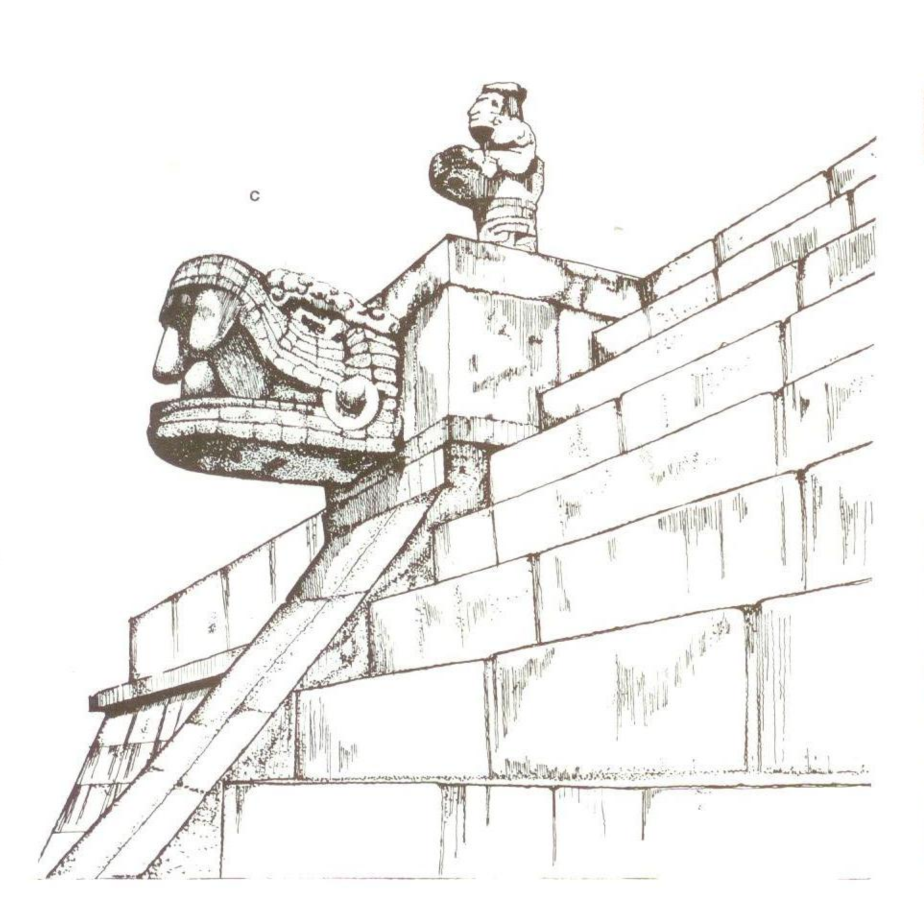




FIG. 214. Aspectos del "templo de los Guerreros" en Chichén Itzá. **a.** Detalle de la entrada al templo. Destacan las dos columnas serpentiformes que sostenían el dintel hecho de gruesas vigas de madera. Nótense hacia el frente las fauces abiertas dejando salir la lengua y, hacia arriba, la cola erguida adornada con plumas, sirviendo de remate al dintel. Se aprecian con mucha claridad los elementos inspirados en cada una de las tradiciones maya y tolteca, pues aparecen por separado. **b.** Perfil de una de las columnas serpentinas. **c.** Detalle de un remate de alfarda, con su quiebre superior de donde emerge una cabeza de serpiente, y una escultura de "portaestandarte" que se levanta al nivel de la plataforma del templo. **d.** Escultura de un "chac-mool" (quizá la más hermosa de las que provienen de Chichén Itzá). Se hallaba sepultada en la "plataforma de Venus" que, por esa razón, se conoce también bajo el nombre de la "tumba del Chac-Mool" (dibujos de Joaquín Castillo Becerra, Mario Vargas Escobedo, Arturo Torres Trejo e Ignacio Cabral).

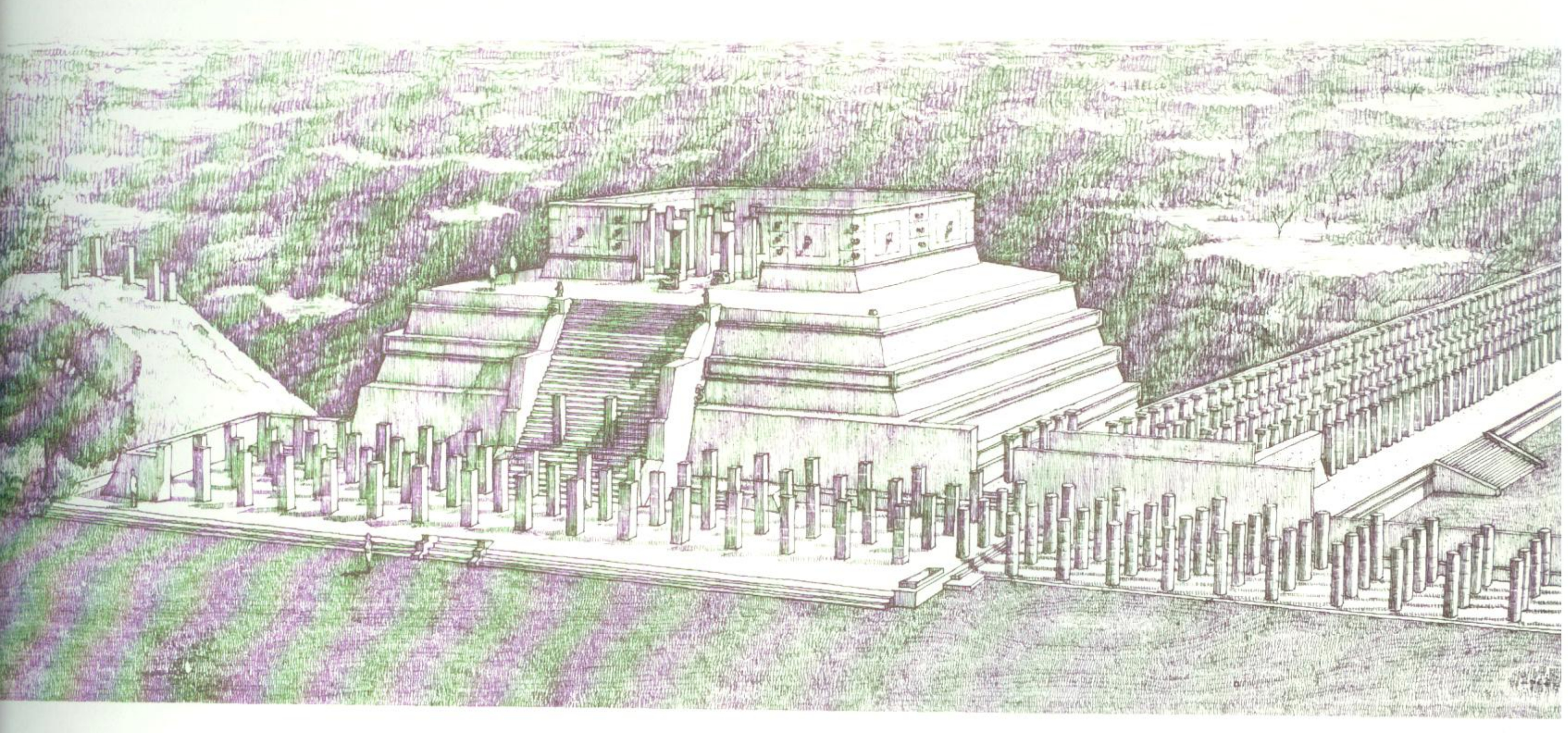


FIG. 215

FIG. 215. Panorámica del "templo de los Guerreros" y de la sección norte del grupo de las "Mil Columnas", vista desde la plataforma del "Castillo" en Chíchén Itzá. Nótese el aspecto revolucionario de las inmensas columnatas y la similitud que existe en general con el "templo de Tlahuizcalpantecuhtli" de Tula (véase pág. 167). Los "tableros" que rodean el basamento presentan reminiscencias teotihuacanas, aunque sus frisos son esculpidos con temas toltecas y predomina el talud sobre el "tablero" (dibujo de José Manuel López Soto).

La parte inferior de los muros se ensancha hacia afuera a modo de talud; las cresterías desaparecen por completo y son sustituidas por almenas o remates en forma de caracoles cortados o de flechas cruzadas. Las gruesas alfardas que bordean las escaleras son esculpidas con cuerpos de serpientes cuyas cabezas emergen de los remates verticales (figuras 213 y 214); surgen los *tableros compuestos* que son tan típicos de Tula (fig. 213), las estructuras circulares, como el famoso observatorio o *Caracol* (fig. 211). Y, en general, volvemos a encontrar, enclavado en plena zona maya, con un fuerte sabor de suntuosidad bárbara, todo el repertorio formal tolteca, aunque traspuesto a una escala y con un esplendor mucho mayores. Pero si los amos toltecas imponen las formas traídas desde Tula, es el genio artístico del ejecutante maya el que hace el estilo grandioso y fascinante de la nueva Chichén Itzá.

La preocupación por el espacio interior, que ya empezaba a hacerse sentir, tímidamente aún, en algunas ciudades mayas del valle del Usumacinta, como Palenque y Piedras Negras, y se traducía en la arquitectura de Edzná y del Puuc en el empleo exclusivo de la columna para sostener pórticos, cobra ahora unos bríos inusitados. Ya no se conforman los toltecas con grandes pórticos techados, sino que mandan construir columnatas de una magnitud nunca vista antes en Mesoamérica. Los muros interiores se adelgazan o se sustituyen por hileras paralelas de columnas, con las cuales se integran amplias galerías cubiertas que abren hacia una plaza o, como en el caso del *Mercado* (página 213), hacia un patio interior o ***impluvium,*** dando al conjunto arquitectónico un aspecto verdaderamente revolucionario. Mencionemos que las altas columnas circulares del Mercado son, por cierto, las de proporciones más esbeltas que se conocen en Mesoamérica.

El *templo de los Guerreros* (págs. 190 y 191) se asemeja al de Tlahuizcalpantecuhtli en Tula (véase la pág. 167) no sólo por su silueta general; al igual que en la lejana capital tolteca, encontramos aquí las grandes columnatas que, cubriendo el arranque de la escalinata, se desarrollan hacia el frente y el costado del templo, iniciando el imponente conjunto de las *Mil Columnas*. Las alfardas rematan con cabezas de serpiente y, al nivel de la plataforma superior, con esculturas de portaestandartes.

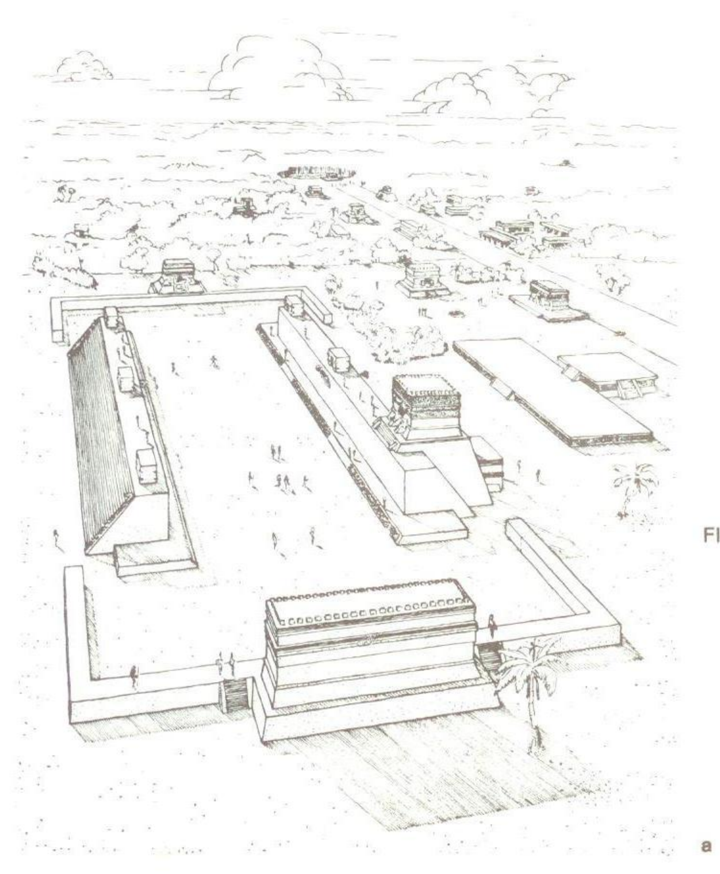
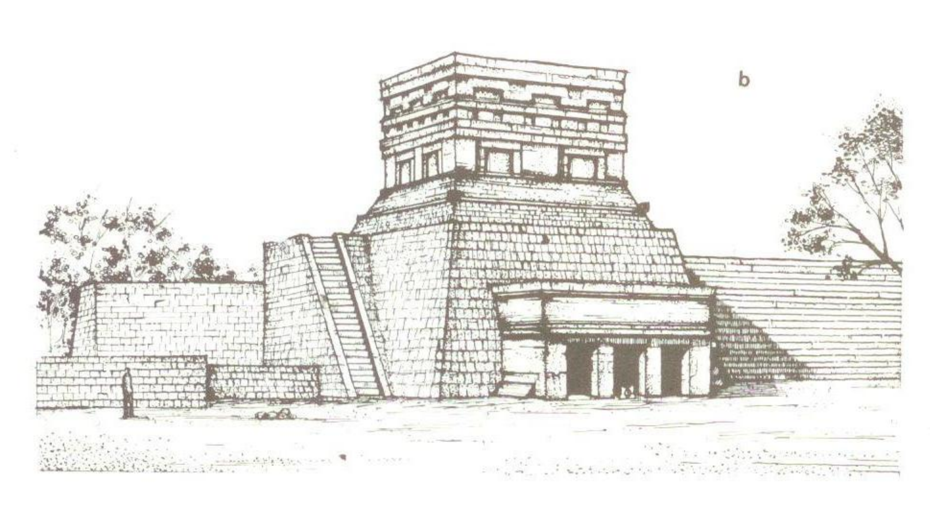


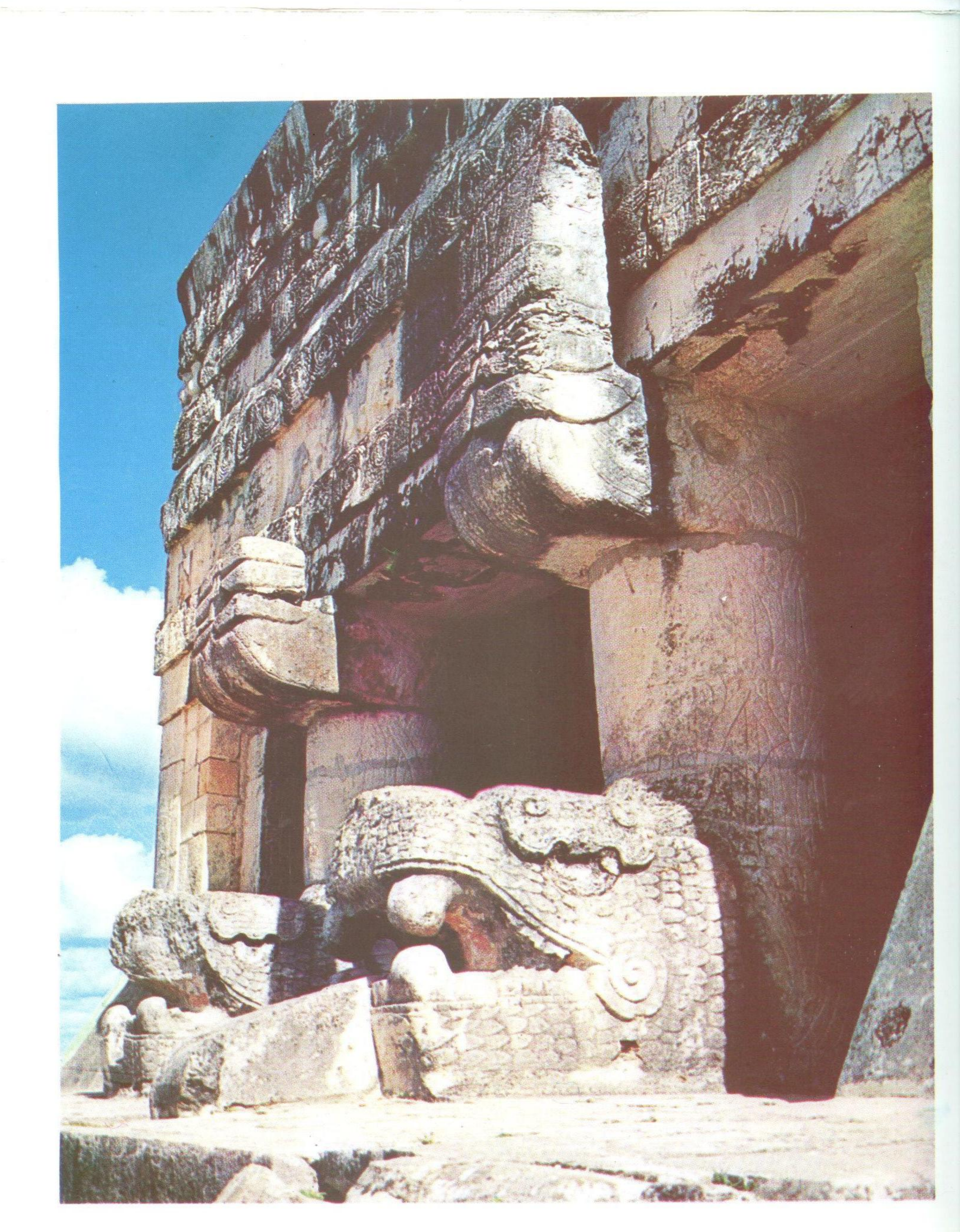
FIG. 216

a



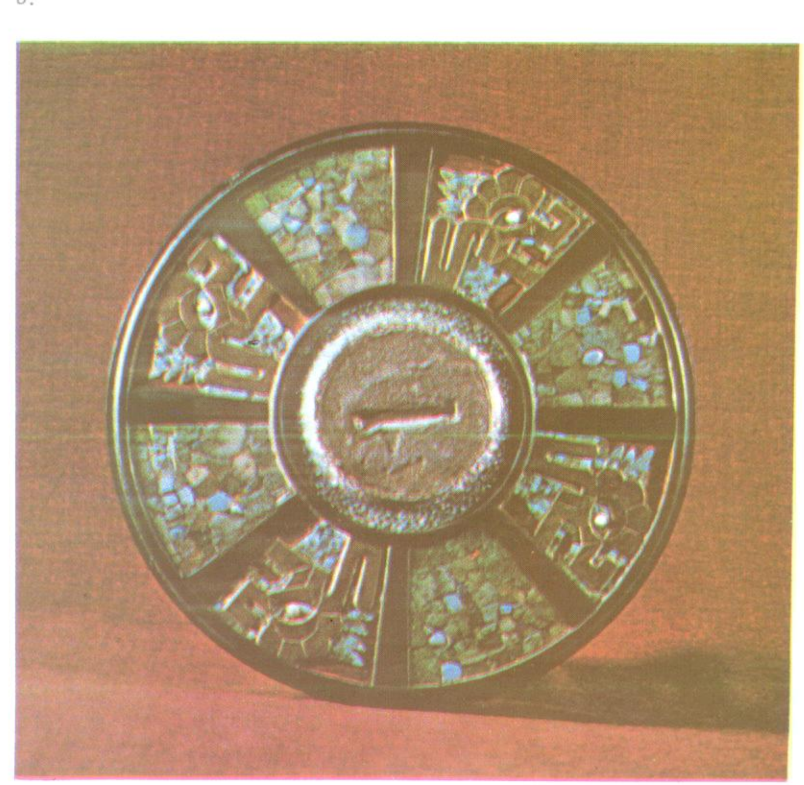
b

FIG. 216. Juego de pelota principal de Chichén Itzá. **a.** Panorámica aérea vista desde el sur, según reconstrucción de Ignacio Marquina. Se aprecian las dimensiones colosales de la cancha que mide unos 150 metros de largo. Nótense las inmensas escalinatas que ocupan todo el ancho de las fachadas exteriores al poniente y al oriente, y los templos que ocupan las plataformas superiores; sobresalen entre éstas, las que dominan los patios cabezales y, tratado con particular énfasis tanto en su volumen como en la riqueza de su ornamentación, el "templo de los Jaguares", así llamado por los frisos de jaguares que aparecen esculpidos en su fachada y que recuerdan los que vimos esculpidos en Tula (pág. 169); al fondo se ve la vía sacra que conducía al "cenote sagrado". **b.** Parte posterior del "templo de los Jaguares" mostrando las escaleras de acceso y el templo adosado al pie del basamento (dibujos de Arturo Torres Trejo y Francisco Gutiérrez Martínez).



a.

b.



En el eje del acceso se halla un chac-mool en su típica actitud recostada. Sosteniendo el pórtico de entrada se levantan, interesante variante tolteca del tema de apoyo aislado, dos columnas serpentinas cuya cola erguida remata el capitel. Los pilares interiores, como en Tula también, llevan esculpidos relieves de guerreros toltecas y representaciones de Tlahuizcalpantecuhtli como *hombre-pájaro-serpiente*. En el aposento interior, una serie de pequeños atlantes alzan en vilo un gran altar formado por losas de piedra. Y los grandes *tableros* rectilíneos, lejana reminiscencia teotihuacana, ostentan, junto con los demás edificios de la nueva Chichén, los consabidos elementos del repertorio tolteca: águilas y jaguares devorando corazones, frisos de jaguares caminando, guerreros, rodelas, signos del planeta Venus, calaveras, (fig. 217).[35]

35. Podemos mencionar también los altares-banquetas con relieves, las columnas atlánteas, las piedras de sacrificios y, como veremos más adelante, la cerámica y los objetos incrustados en oro, concha y piedras finas (pág. 194 y lám. XXIV).



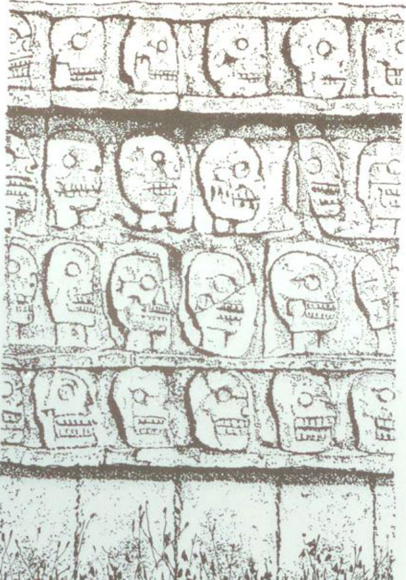


FIG. 217

FIG. 217. Bajorrelieves del juego de pelota y edificios anexos de Chichén Itzá. **a.** Detalle del basamento esculpido del "tzompantli", ilustrando el macabro uso que se hacía de aquella gran plataforma. Aparecen, en efecto, los cráneos de sacrificados ensartados en compactas hileras de estacas (tales cráneos mostrando huellas de haber sido ensartados en una forma similar, fueron hallados en las recientes exploraciones del barrio azteca de Tlaltelolco en la ciudad de México). **b.** Detalle del motivo central de uno de los frisos esculpidos en el extremo suroeste de una de las banquetas que limitan la cancha de juego de pelota; representa una calavera, ricamente adornada, que simboliza al dios de la muerte, de cuyas mandíbulas entreabiertas salen las volutas de la palabra. **c.** Fragmento de la parte central de dicho friso en que aparecen dos hileras de jugadores de pelota convergiendo hacia el signo de la muerte. Ataviados con grandes tocados y penachos, y llevando los típicos atributos del juego ritual —manoplas, cinturones y protecciones, pecheras y rodilleras— parecen contemplar la culminación del juego, que consiste en el sacrificio de uno de los jugadores; en efecto, a la derecha de la calavera central aparece un jugador apoyado en una rodilla, y de cuyo cuello brotan siete chorros de sangre bajo forma de serpientes y de una planta exuberante, símbolo de fecundidad, mientras que del lado izquierdo, otro jugador sostiene en la mano derecha un cuchillo de sacrificios y lleva en la izquierda la cabeza del hombre decapitado (compárese con una escena similar labrada en una cancha del Tajín, pág. 155) (dibujos de Miguel Puga Ramos, Paul Gendrop y Guadalupe Lomas Maldonado).





FIG. 218

mismo que el macabro tema del *tzompantli* (fig. 217). Hay, sin embargo, en el nuevo Chichén un esplendor y una magnitud que hacen aparecer el arte de la lejana Tula como meramente *provincial.*[36] Así lo vemos en una pirámide de proporciones nobles y majestuosas como es la de Kukulkán (página 189 y lám. XXIV, pág. 192), o en el descomunal juego de pelota, que supera ampliamente todas las otras canchas conocidas en Mesoamérica, y de cuyo tendido volumen emerge la masa del *templo de los Jaguares* (fig. 216 y lám. XXIII, pág. 192). Los relieves esculpidos en las banquetas de la cancha representan, en un lenguaje artístico diferente, el tema del sacrificio ritual de un jugador de pelota, mismo que vimos en El Tajín (pág. 155). Mencionemos, finalmente, los numerosos relieves y pinturas murales que, al igual que los discos de oro repujado hallados en el famoso cenote sagrado (figura 219), relatan la dominación tolteca sobre el pueblo maya; la cerámica (fig. 218), que enriquece los estilos mencionados en Tula (págs. 171 y 172); y sobre todo, los objetos finamente incrustados con oro, turquesa y concha (lám. XXIV, página 192).

Los únicos elementos, aislados de los demás, y de inconfundible tradición maya, que encontramos en el *templo de los Guerreros* aparte de los de filiación tolteca, son los grandes mascarones de Chac y las cornisas de atadura, muestra palpable de que, en el arte maya-tolteca de Chichén Itzá, cabe hablar de una yuxtaposición más que de íntima fusión de elementos de ambas culturas.

Otros edificios como las *plataformas de Venus, y de las Águilas y Jaguares* (pág. 189), con su *doble tablero sobre talud*, sus alfardas con cabezas serpentinas y sus relieves, nos recuerdan a Tula, lo

FIG. 218. Cerámica de periodo postclásico, proveniente de la península de Yucatán; según Ignacio Marquina, Robert E. Smith y James C. Gifford. La influencia tolteca es particularmente notable en **b.**, **c.**, **g.** y **h.**, y la mixteca en **i.**; **l.** Ilustra la fase ya decadente de Mayapán (dibujos de Jaime Díaz Moreno, Héctor Gonzalo Buen Abad, Alicia Ángeles y Zumán, y Monette Vincent Cambry). **FIG. 219. a.** Detalle de una pintura mural que apareció en uno de los muros del santuario en el "templo de los Guerreros". Representa algunos aspectos de la vida diaria en una aldea costera. En el mar aparecen guerreros toltecas conducidos en lancha por unos remeros mayas. Nótense las estilizaciones de los árboles y de los diversos animales acuáticos; las chozas son similares a las que siguen actualmente en uso en toda la península de Yucatán. **b.** Disco hecho en lámina de oro repujado hallado junto con otros muchos restos de ofrendas en el fondo del "cenote sagrado". Representa otra escena de sacrificio humano. Nótese, en la parte superior, el dios que sale de las fauces de una serpiente de cascabel, llevando el característico signo tolteca del planeta Venus bajo forma de una mariposa (dibujos de José Luis Arzani). **c.** Aspecto parcial del "cenote sagrado" o "de los sacrificios", que justifica el nombre de Chichén Itzá cuya traducción es "en la boca del pozo de los Itzáes", tribu que ocupó la ciudad. De unos 60 metros de diámetro y con paredes verticales de 12 metros de alto, este imponente pozo natural conserva aún restos del templo desde donde los sacerdotes dirigían oraciones y arrojaban víctimas propiciatorias a los dioses del agua y de la tierra; según un grabado del siglo pasado de Désiré Charnay.

36. H.E.D. Pollock, «Architecture of the Maya Lowlands», pág. 436.

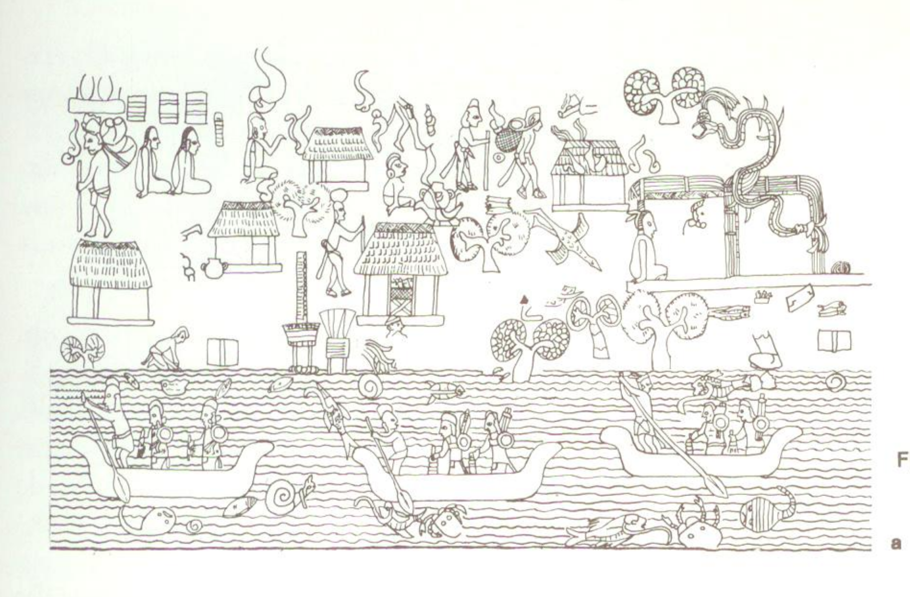


FIG. 219

a



b

c

Este arte rudo y guerrero, injertado en las últimas manifestaciones artísticas del Puuc, carece quizá de la fineza maya, pero es "...robusto, audaz, monumental. Marca el final de la gran tradición arquitectónica en la zona maya: Vemos en él una última llamarada de vigor, matizada quizá por esa hibridación cultural", comenta Pollock.[37]

Asistimos durante la última fase del postclásico en Yucatán, a una degradación progresiva de las artes. La ciudad de Mayapán, que entonces dominaba la región, intentó revivir algunas tradiciones mayas como la erección de estelas y la construcción de edificios en cuadrángulo, pero carecía de verdadero poder creador y no es sino una "copia en miniatura de Chichén Itzá" (fig. 211). Sus figurillas de barro, que conservaban algún vigor (fig. 220), son a menudo toscas. De tal suerte que cuando llegaron los españoles, sólo conservaban algún brillo unos pocos centros como Tulum, en la costa oriental de la península.[38]

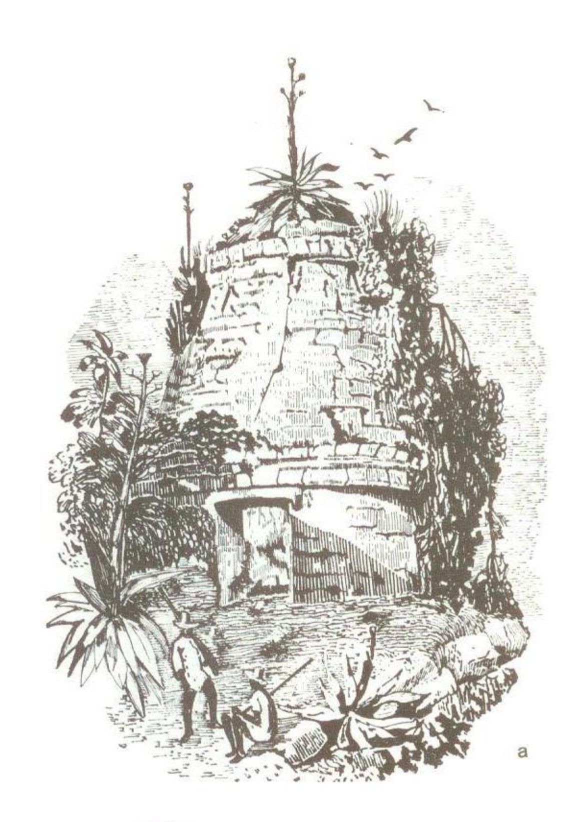
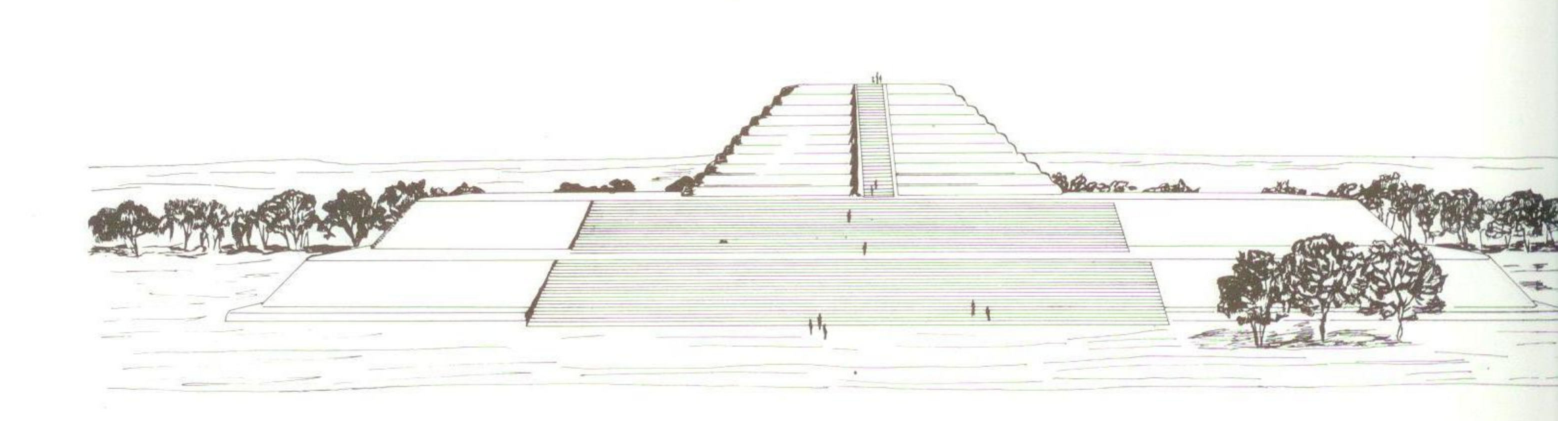


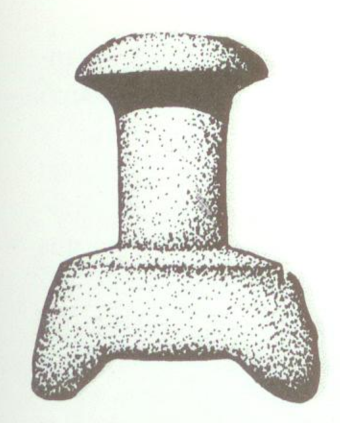
FIG. 220



FIG. 220. a. El llamado "Caracol" de Mayapán, Yucatán, según aparecía hacia 1841, cuando lo visitó Stephens y lo dibujó Frederick Catherwood. **b.** Cabeza polícroma, fragmento de un incensario de barro proveniente de Mayapán; a pesar de su técnica francamente decadente, esta cerámica ritual conserva todavía alguna fuerza plástica en muchas de sus creaciones (dibujos de Antonio Franco Muñoz y Esperanza Arias Salum). **c. Pirámide de Izamal, Yucatán.**

37. H.E.D. Pollock, «Architecture of the Maya Lowlands», pág. 395.
38. Sitios como Tancáh, Xelhá, Aké, Cozumel, etcétera.

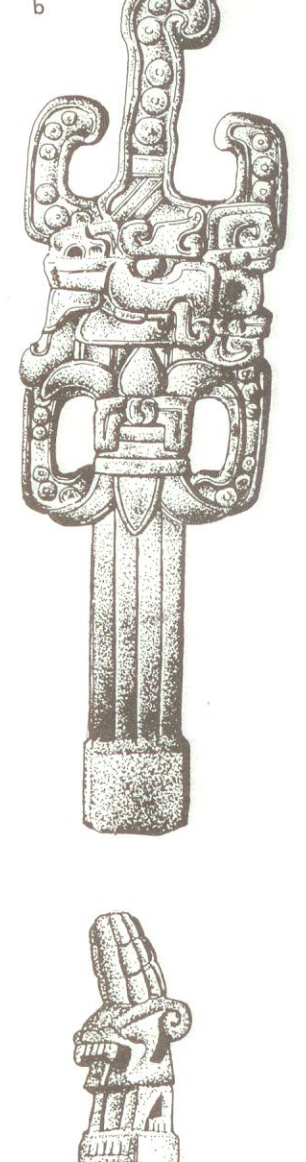


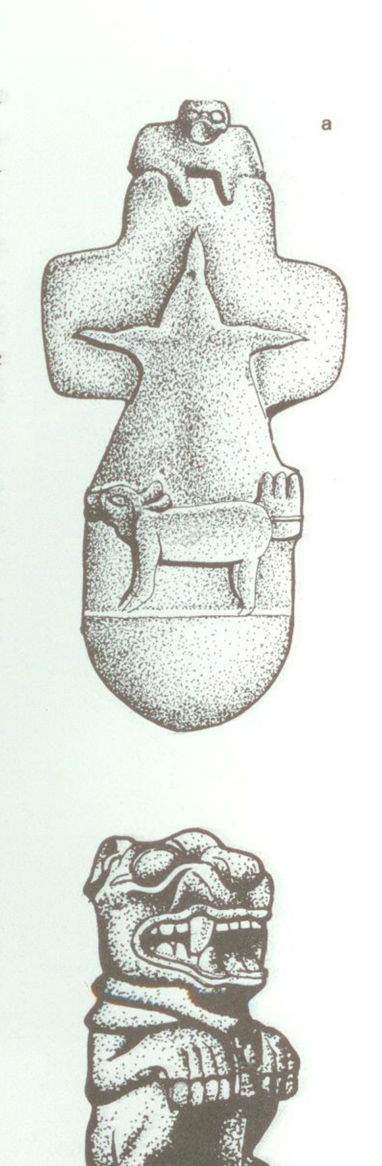


LA ZONA DEL PACÍFICO Y LOS ALTOS DE GUATEMALA

FIG. 221

FIG. 222







La región que se halla al suroeste del área maya y comprende los altos de Chiapas y Guatemala, así como la vertiente del Pacífico, entre el Soconusco y parte de El Salvador (véase el mapa, pág. 239), se reveló muy temprano como un importante *corredor* de influencias. Desde el periodo preclásico medio, se labraron en sitios como Izapa, Abaj Takalik y Kaminaljuyú, numerosas esculturas que pertenecen aparentemente a las diversas etapas del arte olmeca.

Así tenemos al principio[1] algunos relieves del típico perfil o del *dragón* olmeca (véase la pág. 30) y, al extenderse esta influencia hacia otras direcciones,[2] se advierten en ciertos lugares de la costa intentos esporádicos de escultura colosal entre los cuales figuran, al lado de los elementos de probable inspiración olmeca, otros que presentan un marcado carácter local, como son las *siluetas* en piedra y las esculturas con marcado fuste monolítico (figura 222).

FIG. 221. "Hongo de piedra", una de las formas típicas de la escultura de algunas regiones de Guatemala. Proviene de la zona de Tiquisate. 27.5 centímetros de alto; periodo clásico tardío. **FIG. 222.** Otros ejemplos característicos de la escultura de Guatemala. **a.** Una de las llamadas "siluetas de piedra" por sus bordes recortados siguiendo los contornos de la figura esculpida; *Abaj Takalik, Guatemala; periodo preclásico tardío.* **b.** Otra variante de "silueta" en piedra montada en un fuste integral; ostenta en la parte central la máscara de Itzamná, el dios omnipotente maya, tradicionalmente considerado como el creador del maíz y de la escritura; Quiché, Guatemala; periodo clásico tardío. **c.** Escultura de bulto que representa un jaguar sedente, El Baúl, Guatemala; periodo clásico tardío; muestra ciertas similitudes estilísticas con los relieves de Santa Lucía Cotzumalhuapa (véase la pág. 199) y con algunas esculturas halladas en el Estado de Guerrero. **d.** Escultura de un jaguar montado sobre fuste monolítico; Malacatan, San Marcos, Guatemala; C. P., preclásico tardío (dibujos de Ignacio Cabral).

1. Durante las fases llamadas "Charcas" y "Arévalo". **2.** Hacia Tonalá, Cotzumalhuapa y Chalchuapa, durante la fase "Providencia".



FIG. 223

a



b



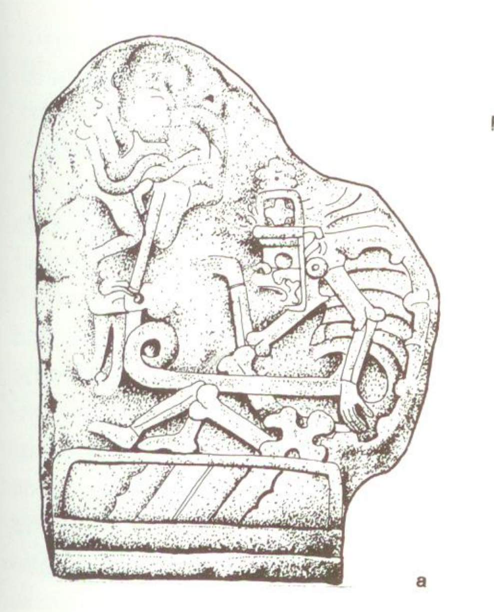
c

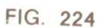
Y hacia fines del preclásico,[3] al establecerse un intercambio regular con el área maya, se implantó definitivamente la costumbre de erigir estelas y altares. Pero estos monolitos, que ya ostentaban algunas inscripciones a la usanza maya, conservaban todavía un cierto sabor olmeca —mismo que presentan estelas mayas tempranas como la *1* y la 2 de Tikal (véase la pág. 91)— y, en contraste con los mayas del periodo clásico, solían adaptarse a la forma natural de la piedra como lo hicieron a menudo los olmecas (figura 224).

Fue en esta época también cuando se inició la arquitectura en aquellas regiones, como vemos, por ejemplo, en Izapa (fig. 225). Y el centro ceremonial de Chiapa de Corzo muestra ya la típica disposición de edificios integrando plazas y levantados sobre grandes plataformas (fig. 225) cuyas *molduras salientes* recuerdan el estilo que entonces se estaba gestando en el Petén guatemalteco (véase la pág. 90). Pero a pesar de hallarse en la zona limítrofe del área maya, de donde recibió fuertes influjos culturales, esta región habría de participar en mayor grado de las influencias del altiplano central mexicano. A partir del periodo clásico, en efecto, mantendría continuas relaciones culturales y comerciales con otras zonas como la teotihuacana, la zapoteca y la totonaca, a la vez que sería el escenario de una sucesión de grandes oleadas migratorias. Ya vimos cómo un primer grupo de teotihuacano-pipiles, asentado principalmente en Kaminaljuyú durante el clásico temprano (entre 300 y 700 D. C.),[4] contribuyó a la difusión de ciertas influencias teotihuacanas en el área maya.

FIG. 223. Aparición en América Central del complejo "hachas" y "yugos" y del motivo de las "volutas entrelazadas", originarios del Totonacapan veracruzano; periodo clásico tardío. **a.** "Hacha" votiva que representa un perfil humano con un impresionante tocado formado por una cabeza de águila y unas mandíbulas estilizadas; Izapa, Chiapas. **b.** Reverso de un disco incrustado con pirita y procedente de Kaminaljuyú, Guatemala; según Kidder, Jennings y Shook. **c.** Vaso labrado en piedra que, junto con otras esculturas similares, proviene del valle de Ulúa, en Honduras (dibujos de Ignacio Cabral, Alma Deloy y Jacques de Lavenne de Choulot).

3. Durante las fases "Miraflores" y "Arenal". **4.** Fase "Esperanza".











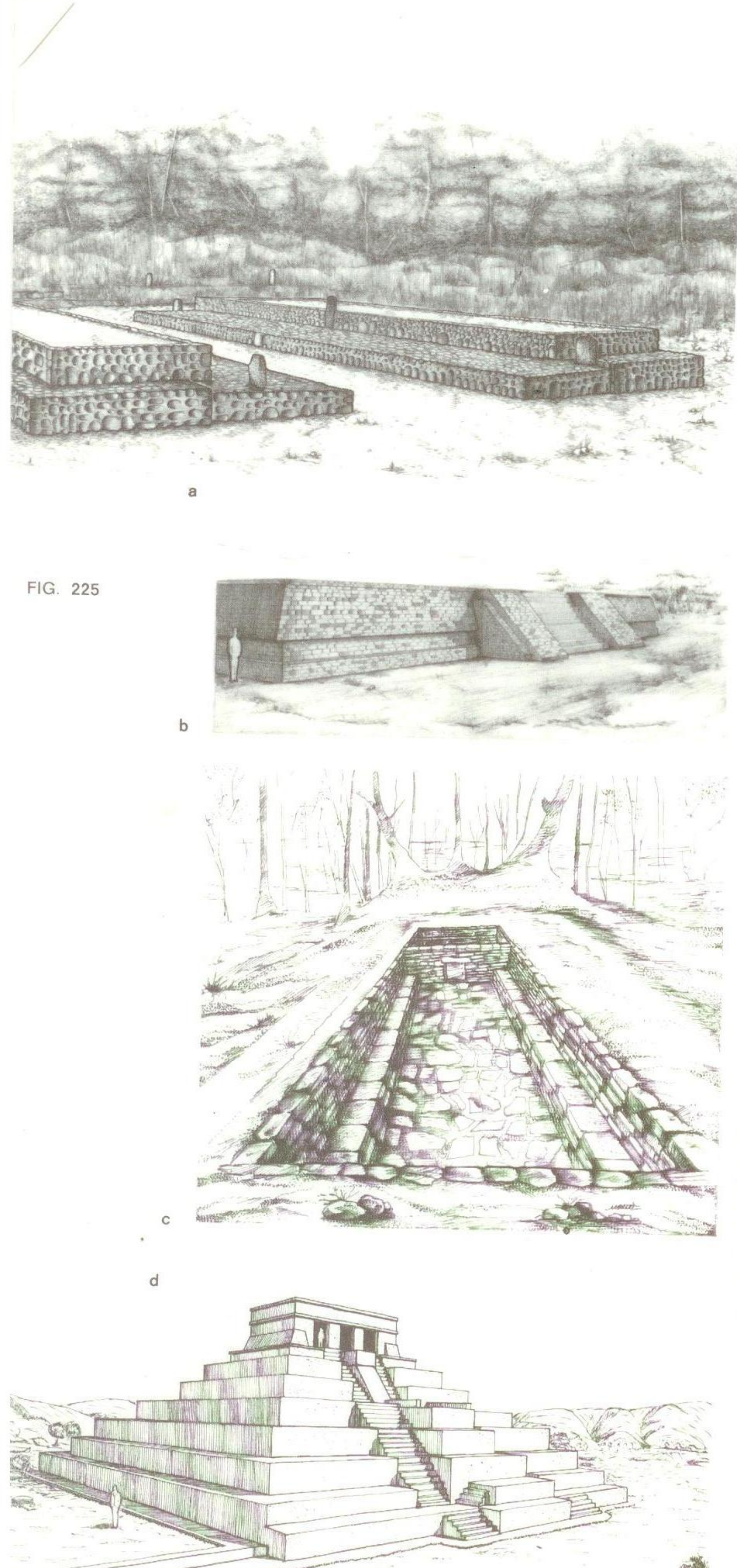
a

b

c

d

FIG. 224. Lápidas y estelas típicas de los altos de Guatemala y de la vertiente del Pacífico. **a.** "Lápida del esqueleto" de Izapa, Chiapas; M.N.A.; periodo protoclásico. Las escenas mitológicas que aparecen en las lápidas de Izapa suelen presentar cierto sentido narrativo, diferente del que tienen las de Santa Lucía Cotzumalhuapa (véase **c.** y **d.**) **b.** "Estela II" de Kaminaljuyú, Guatemala; fines del periodo preclásico o principios del clásico. **c.** y **d.** Dos estelas de Santa Lucía Cotzumalhuapa, Guatemala. La de la izquierda tiene, como personaje principal, un jugador de pelota cuyo rostro se oculta detrás de una gran máscara de mono; a sus pies aparece otro jugador en actitud de derrota; la otra estela nos muestra otro jugador de pelota alzando el rostro y un brazo hacia la figura del Sol que rodean unos rayos o llamas (dibujos de Ignacio Cabral y Ana Norma Méndez).


FIG. 225 a b c d

En esta época, que coincidió con la máxima expansión cultural de Teotihuacán, el centro ceremonial de Kaminaljuyú trató de asemejarse a la lejana metrópoli del valle de México, levantando basamentos provistos de tableros y dando a sus vasijas las formas típicas del repertorio teotihuacano (véase la página 71).

Hacia el final del periodo clásico (750-900 D. C.),[5] ya se encontraba abandonada Teotihuacán, decreciendo su influencia a pesar de la aparición de una segunda migración de teotihuacano-pipiles tajinizados.[6] Con este nuevo grupo penetraron en Guatemala influencias del Golfo de México, como fue el caso del inconfundible complejo de las *hachas* y de los *yugos* (véase la pág. 147) que adquirió características locales, difundiéndose hasta más allá de los límites de Mesoamérica[7] (fig. 223). Surgieron formas nuevas, como los llamados *hongos* de piedra (fig. 221, pág. 197). Algunas esculturas de El Baúl (fig. 222), presentan similitudes con la escultura de Guerrero.[8] Pero, en general, la influencia maya parece haber sido más fuerte que en el clásico temprano: éste era, en efecto, el momento de mayor brillo de las grandes ciudades mayas cuyo arte irradió entonces hasta zonas como el valle de Comitán en Chiapas.

En Tonalá se levantan grandes paramentos de piedra labrada,[9] Chinkultic esculpe un disco alusivo al juego de pelota, de un estilo tan depurado como el de los relieves palencanos (véase la pág. 87); Agua Escondida construye edificios que en varios aspectos se asemejan a los de Yaxchilán y Palenque;[10] San Antonio nos muestra un baño de vapor asociado a un juego de pelota (fig. 225). Hacia el suroeste, las lápidas de Santa Lucía Cotzumalhuapa recuerdan el estilo de Piedras Negras y de Quiriguá, con algunos elementos extraños como las volutas típicas del altiplano central y representaciones del dios de la muerte a la manera de El Tajín; pero se desprende de sus escenas mitológicas una personalidad inconfundible (fig. 224).

El periodo postclásico temprano se inició con la llegada de un tercer grupo pipil.[11] Con ellos aparecieron las tendencias militaristas, y numerosas ciudades abandonaron los valles para establecerse en lomas fortificadas o de difícil acceso, como es el caso de Chuitinámit y de Mixco Viejo.[12] La arquitectura, como se ve en Zaculeu, por ejemplo (fig. 225), se volvió pesada y fría. Y con la última migración de mexicano-pipiles, el proceso de *mexicanización* que se venía sintiendo desde tiempo atrás no hizo sino acentuarse. La arquitectura de esa última época refleja fielmente la preponderancia cultural que el altiplano mexicano ha estado recobrando y que se traduce, en sitios como Chuitinámit, Iximché y Cahyup, en la aparición de numerosos elementos nuevos: estructuras circulares, templos gemelos a la usanza chichimeca,[13] largas plataformas provistas de múltiples escaleras cuyas alfardas ostentan el típico remate vertical (figura 226).

FIG. 225. Arquitectura de la zona del Pacífico y de los altos de Guatemala. **a.** Juego de pelota de Izapa, Chiapas; fines del periodo preclásico o principios del clásico. **b.** Basamento de la "plataforma 2-H" en Chiapa de Corzo, Chiapas, que muestra una cierta similitud con el estilo del Petén guatemalteco; periodo preclásico tardío. **c.** "Temazcal" o baño de vapor que se descubrió en San Antonio, Chiapas, y que apareció asociado con un juego de pelota, como ocurre en algunos casos (Xochicalco y Chichén Itzá, por ejemplo); periodo clásico tardío. **d.** "Edificio 1" en Zaculeu, Guatemala; periodo postclásico temprano (900-1200 d.c.). Nótese el grueso estucado que recubre la mampostería y que se redondea en las aristas (dibujos de Enrique Romero Vázquez, Gilberto Morlet Anaya y Efrén López Gutiérrez). **FIG. 226.** Panorámica aérea del llamado "grupo A" de Cahyup, Guatemala, según Tatiana Proskouriakoff. Nótese la creciente influencia "mexicana" del periodo postclásico tardío (templos gemelos, cancha cerrada para el juego de pelota, alfardas con remates verticales, etc.) (dibujo de Juan Rojas Fernández).

5. Fase "San Juan Plumbate". **6.** O "pipil-nicaraos". **7.** Se encuentran huellas de su influencia hasta Nicaragua. **8.** Con algunas esculturas halladas, por ejemplo, en Piedra Labrada, Guerrero. **9.** Se trata de muros recubiertos con grandes piedras de corte regular y que alcanzan unos 3 metros de largo. **10.** Véase Ignacio Marquina, obra citada, pág. 661. **11.** El de los "nonoalca-pipiles", o cholulteco-tolteco-chichimecas; **12.** Véase Ignacio Marquina, obra citada pág. 986. **13.** Véanse las págs. 240 y 257.

FIG. 226

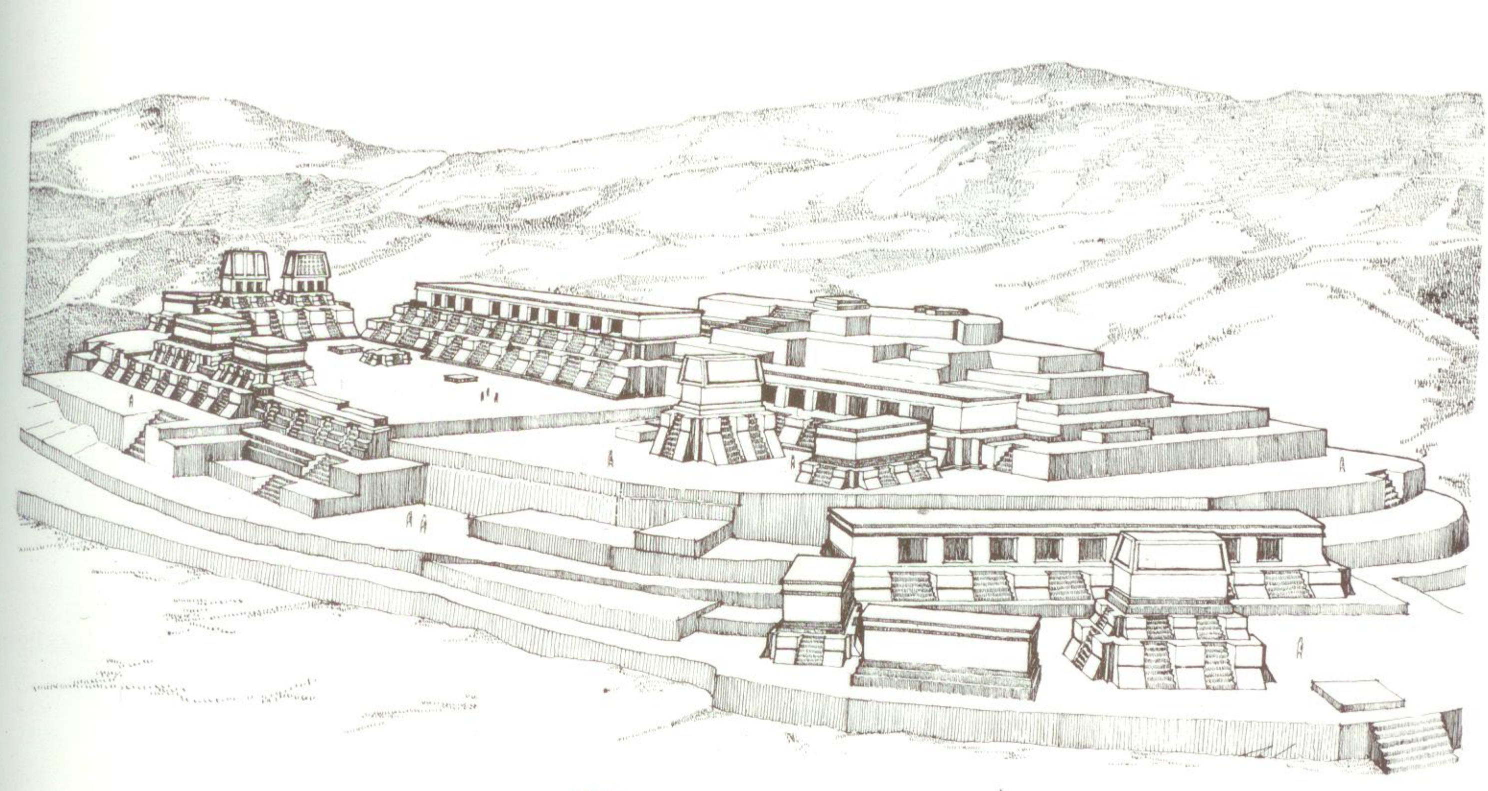


FIG. 227

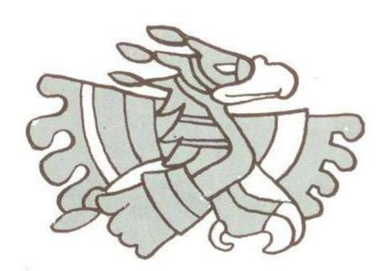


FIG. 227. Representación de un águila según un códice mixteca.

Para no limitar nuestro estudio al análisis exclusivo de las artes plásticas, hemos considerado interesante mencionar algunos aspectos de las tradiciones orales indígenas recopiladas a partir de la Conquista y que, entre otros temas, incluyen leyendas, poemas y reglas de conducta, como se verá más adelante al hablar del pensamiento náhuatl (páginas 248-253).

De los textos recogidos en los altos de Guatemala, queremos presentar un fragmento de la única obra de teatro prehispánico conocida hasta la fecha, aunque sabemos, por diversos cronistas,[14] que este género artístico era bastante común en otras regiones de Mesoamérica. Se trata de *Rabinal Achí* (el varón de Rabinal en lengua quiché), obra recogida en 1855 por el abate Brasseur de Bourbourg, quien la describía en estos términos:

"El espectáculo comienza al son melancólico y sordo del *tun,* con una especie de ronda en la que toman parte Rabinal Achí, Ixoc Mun y guerreros águilas y jaguares. Giran unos tras los otros de prisa. De pronto, Queché Achí se lanza en medio de ellos con ademanes amenazantes, y los obliga a ir más aprisa. Se desarrolla entonces el drama, comenzando con el duelo verbal entre el guerrero de Rabinal y el de Queché. Cada parlamento está cortado de tiempo en tiempo por una ronda austera, acompañada con sones de instrumentos guerreros... La obra termina con la muerte de Queché Achí, quien al expirar desata en torno una ronda general en la que participan todos los protagonistas, cuyo himno no está dicho con palabras, sino por medio de la danza."[15] Transcribimos algunos trozos del acto final de esta obra en el momento en que, vencido por Rabinal Achí, el varón de Queché es llevado ante el cacique Jobtoj o Cinco-Lluvia, padre de Rabinal Achí:

Queché Achí

¡Te saludo, varón! Soy el que acaba de llegar a la entrada de los vastos muros, de la vasta fortaleza, donde extiendes tus manos, donde extiendes tu sombra. Vinieron a dar noticia de mi presencia a tus labios, a tu cara...

¡Pues bien!, soy un valiente, soy un varón, y si tengo que humillarme, que humillar mi cara, aquí tengo con qué humillarme: aquí está mi flecha, aquí está mi escudo, con que yo doblegaré tu destino, el día de tu nacimiento; golpearé la parte inferior de tus labios, la parte superior de tus labios, y vas a resentirlo, ¡oh jefe!

(Amenaza con sus armas al jefe Cinco-Lluvia)

Ixok Mun

Valiente, varón, hombre de los Cavek Queché, no mates a mi gobernador, mi mandatario, el jefe Jobtoj, en los vastos muros, en la fortaleza, donde está encerrado.

Queché Achí

Haz, pues, que preparen mi banco, mi asiento, porque así era cómo en mis montañas, en mis valles, se ilustraba mi destino, se ilustraba el día de mi nacimiento.

Allá tengo mi banco, allá tengo mi asiento. ¿Me quedaré en este lugar expuesto a la helada, me quedaré expuesto al frío? Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra estén contigo, jefe Jobtoj!

Jobtoj

Valiente, varón, hijo de los Cavek Queché: gracias al cielo, gracias a la tierra, has llegado a los vastos muros, a la vasta fortaleza donde extiendo mis manos, extiendo mi sombra, yo el abuelo, el jefe Jobtoj.

Así pues, dí, revela: ¿por qué imitaste el grito del coyote, el grito del zorro, el grito de la comadreja, más allá de los vastos muros, más allá de la vasta fortaleza, para provocar, para atraer a mis blancos niños, mis blancos hijos; para atraerlos ante los vastos muros, la vasta fortaleza, en Iximché; para tratar de hallar, de encontrar, la miel amarilla, la miel verde de las abejas, el alimento que era para mí, el abuelo, *el jefe Jobtoj, en los vastos muros,* en la vasta fortaleza?

Fuiste quien secuestró a los nueve, a los diez blancos niños, blancos hijos, que estuvieron a punto de ser llevados a las montañas Queché, a los valles Queché, si mi arrojo, mi bravura, no se hubieran hallado alertas; porque allá habrías cortado la raíz, el tronco de los blancos niños, de los blancos hijos.

Viniste, también, a secuestrarme allá en los Baños. Allá fui apresado por el hijo de tu flecha, el hijo de tu escudo. Me encerraste en la piedra, la cal, en las montañas Queché, en los valles Queché; allá habrías acabado por cortar mi raíz, mi tronco, en las montañas Queché, en los valles Queché.

Por eso mi valiente, mi varón, el más destacado entre los varones, Rabinal Achí, me libertó de allá, me arrancó de allá, con la ayuda del hijo de su flecha, el hijo de su escudo. Si no hubiera existido mi valiente, mi varón, efectivamente allí habrías cortado mi raíz, mi tronco.



FIG. 228. Estatuilla de Jaina, Campeche, que retrata, en una actitud particularmente teatral, a un actor ataviado con capa y llevando en el abdomen la impresionante máscara de la muerte; C.K.S. (dibujos de Paul Gendrop).

14. Como Hernán Cortés, Fray Bernardino de Sahagún y Fray Diego de Landa. **15.** Según José Antonio Villacorta y Mario B. de Quirós.

qué alimentarse, con qué comer bajo el cielo, sobre la tierra!

¡Oh águilas! ¡Oh jaguares! Vengan, pues, a cumplir su deber. Que sus dientes, que sus garras, me maten en un momento, porque soy un varón llegado de mis montañas, de mis valles.

¡El cielo, la tierra estén con todos!; ¡oh águilas! ¡oh jaguares!

Las águilas y los jaguares rodean a Queché Achí; se supone que lo tienden sobre la piedra de los sacrificios, para abrirle el pecho, mientras todos los presentes bailan en ronda.

Para terminar nuestra referencia a la literatura quiché, citaremos un fragmento de la "Creación del mundo, de los animales, de las plantas y del Hombre", tomado del célebre manuscrito llamado *Popol Vuh.*

Esta es la relación de cómo todo estaba en suspenso, todo en calma, en silencio, todo inmóvil, callado, y vacía la extensión del cielo.

Esta es la primera relación, el primer discurso. No había todavía un hombre, ni un animal, pájaros, peces, cangrejos, árboles, piedras, cuevas, barrancas, hierbas ni bosques; sólo el cielo existía.

No se manifestaba la faz de la tierra. Sólo estaban el mar en calma y el cielo en toda su extensión. No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, sólo y tranquilo. No había nada dotado de existencia.

Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gugumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama Gugumatz. De grandes sabios, de grandes pensadores es su naturaleza. De esta manera existían el cielo, y también el Corazón del Cielo, que éste es el nombre de Dios y así es como se llama.

Llegó entonces la palabra, vinieron juntos Tepeu y Gugumatz, en la oscuridad, en la noche, y hablaron entre sí Tepeu y Gugumatz. Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando; se pusieron de acuerdo, juntaron sus palabras y su pensamiento.

Entonces se manifestó con claridad, mientras meditaban, que cuando amaneciera debía aparecer el hombre. Entonces dispusieron la creación y crecimiento de los árboles y los bejucos y el nacimiento de la vida y la creación del hombre... Entonces vinieron juntos Tepeu y Gugumatz; entonces conferenciaron sobre la vida y la claridad, cómo se hará para que se aclare y amanezca, quién será el que produzca el alimento y el sustento.

—¡Hágase así! ¡Que se llene el vacío! ¡Que esta agua se retire y desocupe (el espacio), que surja la tierra y que se afirme! Así dijeron. ¡Que aclare, que amanezca en el cielo y en la tierra! No habrá gloria ni grandeza en nuestra creación hasta que exista la criatura humana, el hombre formado. Así dijeron..."
Pero después de numerosos intentos malogrados, acabaron creando hombres tan perfectos que al instante veían a su alrededor y contemplaban en torno a ellos la bóveda del cielo y la faz redonda de la tierra. Las cosas ocultas las veían todas!... Y así celebraron consejo nuevamente los progenitores:
—¿Qué haremos ahora con ellos? ¡Qué su vista sólo alcance lo que está cerca, que sólo vean un poco de la faz de la tierra!... ¿Han de ser también dioses?...

¿Acaso no son por su naturaleza simples criaturas y hechuras?...
¿Por ventura se han de igualar ellos a nosotros?

Entonces el Corazón del Cielo les echó un vaho sobre los ojos, los cuales se empañaron como cuando se sopla sobre la luna de un espejo. Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba cerca, sólo esto era claro para ellos..."[16]

16. Según Demetrio Sodi M., «La literatura de los mayas», págs. 93-106.



FIG. 229. Cerámica de los altos de Guatemala y la zona del Pacífico; según Robert L. Rands y Robert E. Smith. (Dibujo de Alma Aguilar Corona).



FIG. 230

LOS TARASCOS, CONSTRUCTORES DE "YÁCATAS"

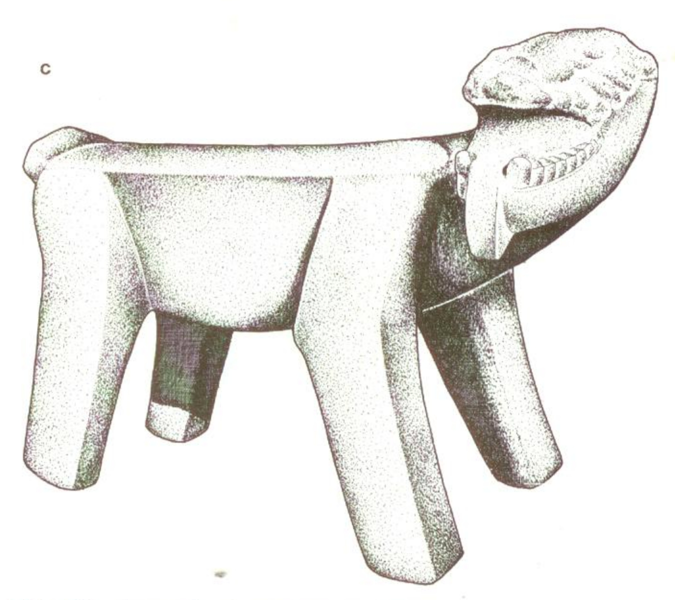


b



a

FIG. 231



c

Mientras se desarrollaban en otras zonas de Mesoamérica las grandes culturas teocráticas del periodo clásico, algunas regiones marginales como las del Occidente llevaban una trayectoria cultural más lenta que básicamente no hacía sino prolongar los periodos preclásico inferior y medio (véase la pág. 13). El arte clásico de Colima, Nayarit y Jalisco, que alcanzara creaciones plásticas muy depuradas, siguió siendo, sin embargo, un arte esencialmente cerámico; la misma región de Michoacán, cuyo arte floreció durante el preclásico superior en sitios como El Opeño, Queréndaro y Chupícuaro (véanse las págs. 13 y 14), tuvo en la época clásica un desarrollo muy lento, si bien los alfareros de Jiquilpan y Apatzingán elaboraban una técnica de *cloisonné* similar a la de Teotihuacán; técnica que, aplicada tanto a la madera como al barro, daría origen a las llamadas *lacas* que todavía produce Uruapan. Habría que esperar la época postclásica para asistir a la adopción de elementos culturales más evolucionados, tales como la arquitectura y la escultura en piedra. Esta última (fig. 231), que muestra una fuerte influencia del altiplano central, tan evidente en la máscara de Tláloc y el chac-mool, solía mantener en sus creaciones un cierto primitivismo que no carecía de vigor. Tal es el caso de las macanas en forma de piña, de las hachas provistas de estilizaciones humanas o animales[1] y, como podemos apreciarlo aquí (fig. 231), del trono en forma de coyote, con sus volúmenes geométricos fuertemente recortados y sus aristas vivas.

1. Véase Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 114.

FIG. 230. Impresión de un sello de barro que representa un pez estilizado; C. P.; Estado de Michoacán (dibujo de José Arce Morales, según Jorge Enciso). **FIG. 231.** Esculturas tarascas en piedra volcánica, que muestran una marcada influencia del altiplano central; periodo postclásico. **a.** "Chac-mool"; 1.45 metros de longitud; M. R. M. **b.** Máscara de Tláloc, según Miguel Covarrubias. **c.** Trono en forma de jaguar o de coyote. Se aprecia en estas esculturas una tendencia muy clara a expresar los volúmenes mediante una sucesión de planos cuyas aristas son apenas suavizadas (dibujos de Ignacio Cabral y Paul Gendrop).

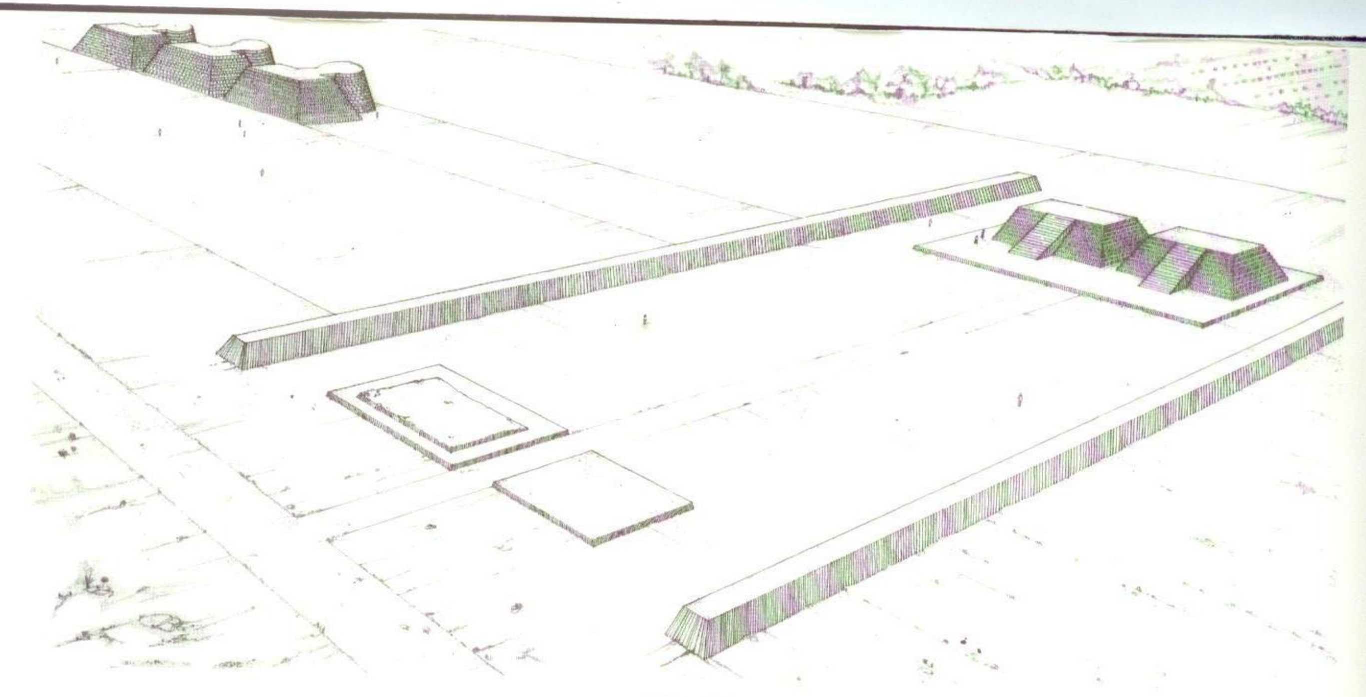




FIG. 232

Los creadores de esa escultura, los purépechas, más conocidos bajo el nombre de tarascos, ocuparon un lugar preponderante en el Occidente de México durante el horizonte postclásico. Asentados en la región de Michoacán, alrededor de los lagos de Pátzcuaro, Zirahuén y Cuitzeo, los tarascos lograron fundar un imperio que se extendía hacia otras zonas del Occidente[2] y cuya autonomía no sería violada ni por los intentos de penetración de los aztecas.[3] Bajo el mando de poderosos caciques entre los que destacaba el famoso Tariácuri, su héroe cultural, establecieron su primera capital en Zacapu y luego, sucesivamente, en Pátzcuaro, Ihuatzio y Tzintzuntzan, a orillas del lago de Pátzcuaro. Desarrollaron una economía lacustre de la que subsisten hoy día numerosos elementos tales como el tejido del tule,[4] la pesca con las típicas redes en forma de mariposa y la caza del pato con redes y con el tradicional *atlatl* o propulsor de dardos[5] (fig. 233 y pág. 5).

La arquitectura tarasca, al igual que la escultura en piedra, muestra un aspecto un tanto primitivo y rudo, como podemos verlo en los edificios de Ihuatzio y Tzintzuntzan (figs. 232 y 333) cuyo núcleo, hecho de lajas simplemente acomodadas *a hueso*,[6] se recubre con grandes piedras ajustadas y unidas entre sí con argamasa. Estas construcciones, conocidas bajo el nombre tarasco de *yácatas*, van desde la sencilla forma de sección rectangular (figura 232), hasta aquella típica silueta que com-

FIG. 232. Centro ceremonial de Ihuatzio, Michoacán, que fue sede de la penúltima capital del reino tarasco. **a.** Panorámica, según planos de Ignacio Marquina. A pesar de la desnudez de sus "yácatas" y plataformas, el conjunto es monumental y produce una cierta sensación de solemnidad; se aprecian, hacia el final de la gran plaza enmarcada por altas plataformas, dos basamentos o "yácatas" de planta rectangular y, hacia el sur, tres "yácatas" similares a las que veremos en Tzintzuntzan (enfrente). **b.** Detalle de las dos "yácatas" de planta rectangular (dibujo de Fernando Castro Cámara).

2. Hacia Jalisco, Colima y Guerrero **3.** Los tarascos fueron uno de los pocos pueblos que lograron contener la casi irresistible expansión de los aztecas. **4.** Una especie de junco. **5.** Aunque esa tradición está a punto de desaparecer, quedan todavía reminiscencias de la caza con "lanzadardos", aún cerca de la ciudad de México (véase Walter Krickeberg, obra citada, lám. 4.) **6.** O sea, sin argamasa.

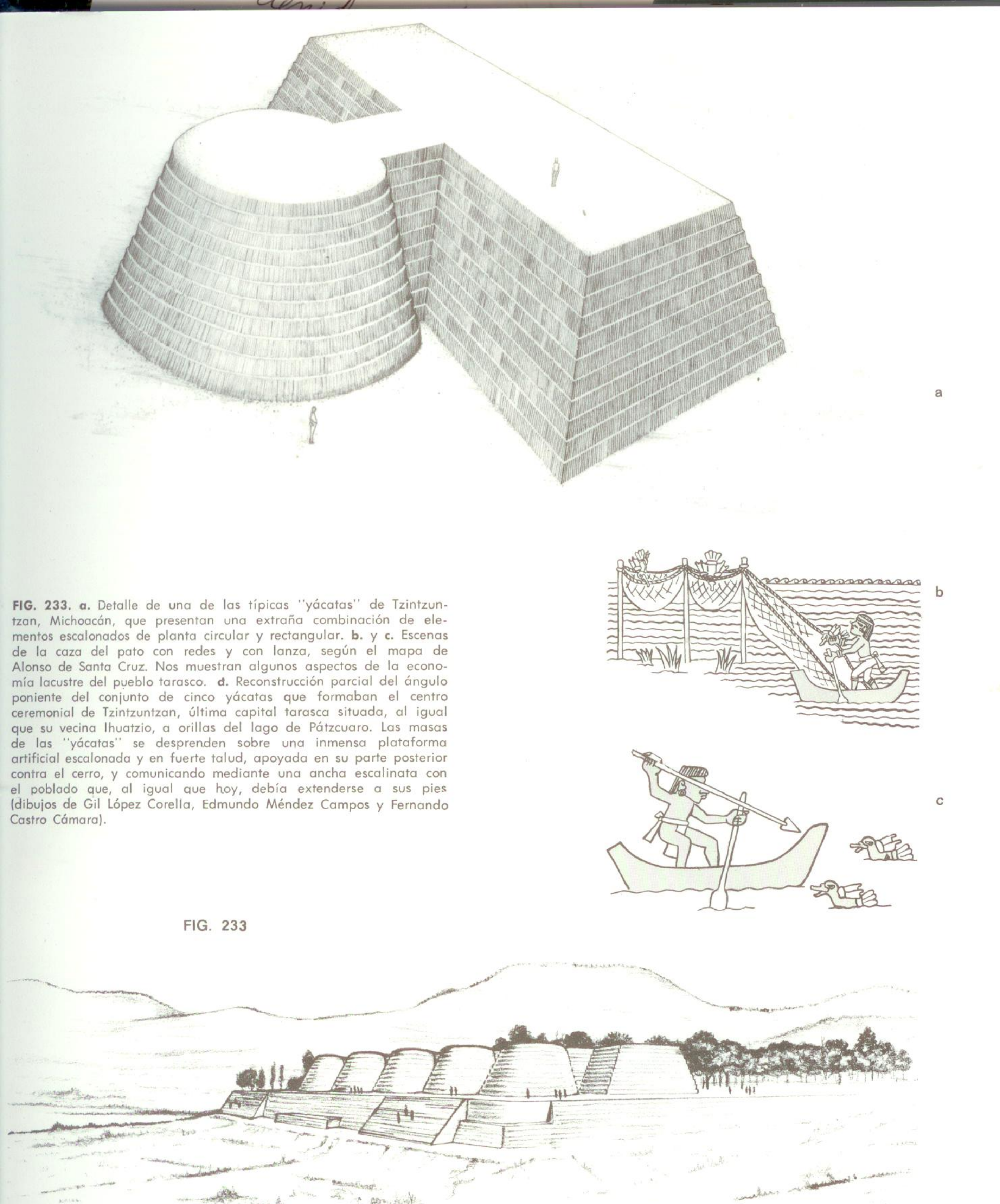
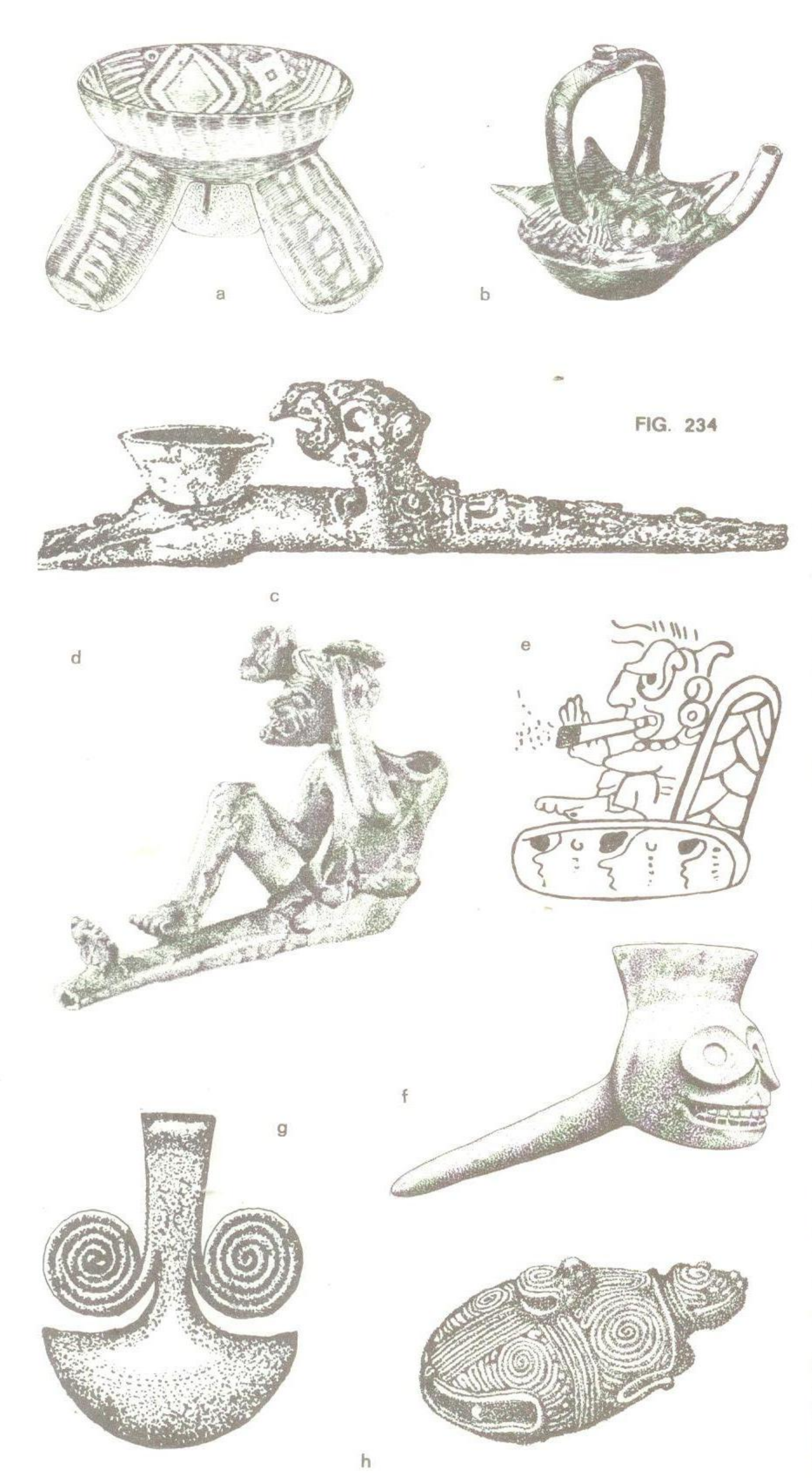


FIG. 233. a. Detalle de una de las típicas "yácatas" de Tzintzuntzan, Michoacán, que presentan una extraña combinación de elementos escalonados de planta circular y rectangular. **b.** y **c.** Escenas de la caza del pato con redes y con lanza, según el mapa de Alonso de Santa Cruz. Nos muestran algunos aspectos de la economía lacustre del pueblo tarasco. **d.** Reconstrucción parcial del ángulo poniente del conjunto de cinco yácatas que formaban el centro ceremonial de Tzintzuntzan, última capital tarasca situada, al igual que su vecina Ihuatzio, a orillas del lago de Pátzcuaro. Las masas de las "yácatas" se desprenden sobre una inmensa plataforma artificial escalonada y en fuerte talud, apoyada en su parte posterior contra el cerro, y comunicando mediante una ancha escalinata con el poblado que, al igual que hoy, debía extenderse a sus pies (dibujos de Gil López Corella, Edmundo Méndez Campos y Fernando Castro Cámara).



bina elementos circulares y rectangulares, con una escalinata en la parte más ancha y una choza circular haciendo las veces de templo encima de la parte troncocónica (fig. 233). Compuestas por cuerpos en fuerte talud y ligeramente escalonados, usualmente agrupadas muy cerca una de la otra sobre grandes basamentos o plataformas artificiales, las *yácatas* tarascas presentan sin duda una silueta muy peculiar.

Pero más que grandes escultores o arquitectos, y "en agudo contraste con la ruda y arcaizante técnica para labrar la piedra", observa Miguel Covarrubias,[7] los tarascos se revelan como artesanos muy refinados. Sus tejidos, sus mosaicos de plumas, sus orejeras y *bezotes*[8] en obsidiana finamente pulida, así como sus trabajos en metal y su cerámica votiva (fig. 234 y lám. xxv), los colocan, al lado de los mixtecas, entre los más renombrados artesanos del horizonte postclásico. Al igual que éstos, figuran entre los primeros pueblos que introdujeron en Mesoamérica el uso de los metales y lograron desarrollar una gran diversidad de técnicas para trabajar el oro y el cobre.[9]

En su cerámica polícroma, a menudo de pequeñas dimensiones, destacan las vasijas cuyos gruesos soportes huecos se van hinchando hacia la parte inferior, los elegantes y delgados cajetes, —sencillos o gemelos—, con asa en forma de estribo, las vasijas vertederas y las de soportes ganchudos. Las pipas de barro finamente pulido, ya sean de formas sobrias o muy elaboradas, muestran siempre un gusto muy depurado.

FIG. 234. Ejemplos de artesanía tarasca. **a.** y **b.** Vasijas de barro policromado. **c.** a **f.** Pipas de barro, y representación de un sacerdote maya fumando un puro, cómodamente sentado en un sillón (según el códice Tro-Cortesiano). **g.** y **h.** Objetos fundidos en cobre: Pinzas finamente adornadas, y un grueso cascabel en forma de animal, según Miguel Covarrubias (dibujos de Paul Gendrop, Joaquín Beltrán, Enrique Espinosa F., Edmundo Méndez Campos, Miguel Ángel Santoyo F. y Jonathan Ramírez Galicia).

7. Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 111. **8.** El "bezote" es un ornamento que se incrustaba generalmente entre el labio superior y la nariz, o en algunos casos entre el labio inferior y la barbilla. **9.** Tales como las de martillado, fundido, cera perdida, filigrana, soldado y dorado sobre cobre (según Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 109).

a

FIG. 235

Conforme avanzaba el periodo postclásico, se fueron integrando nuevas regiones del occidente y del norte de México a la cultura mesoamericana. Al igual que la zona tarasca, otras áreas que sólo contaban hasta entonces con una arquitectura funeraria —como las tumbas abovedadas de El Arenal, en Jalisco (véase la pág. 13)— abrieron tardíamente sus puertas a la arquitectura ceremonial en piedra. En Nayarit, por ejemplo, Ixtlán del Río levantó dos templetes gemelos sobre un original basamento troncocónico rodeado de un muro con aberturas en forma de cruz (fig. 235). Y, como cubierta de sus templos y palacios, es muy probable que los nayaritas hayan seguido utilizando aquellos picudos techos de palma con alegre decoración policromada que vimos en sus estatuillas (pág. 19).

b

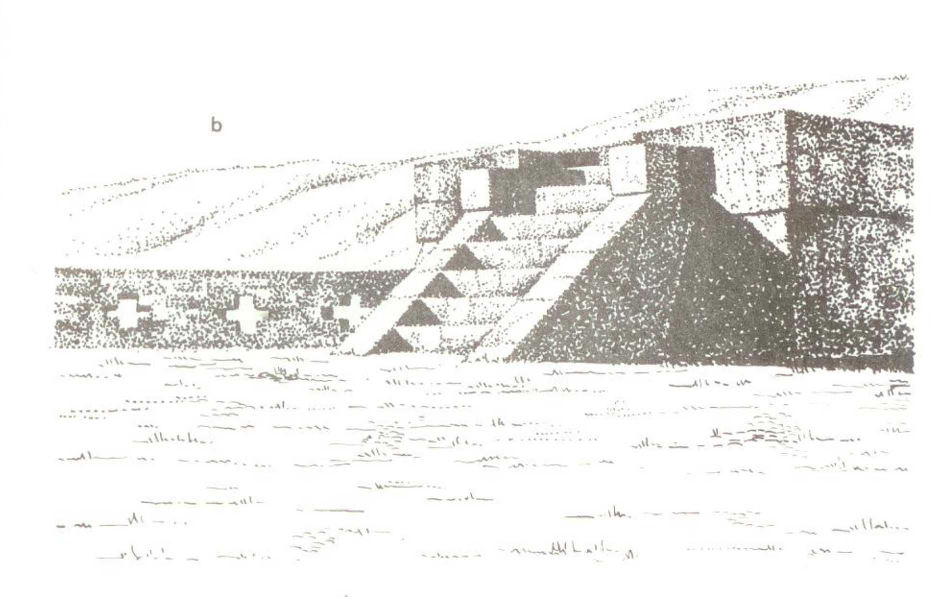


FIG. 235. a. Basamento de planta circular, de Ixtlán del Río, Nayarit; horizonte postclásico. Esta construcción resulta original no tanto por su forma troncocónica, sino por el grueso muro que la corona y que ostenta aberturas cruciformes, así como por los dos templetes que lleva la plataforma superior y que se miran frente a frente. La presencia de "tableros" (ver detalle abajo) y de alfardas con remates salientes indica una influencia del altiplano central. **b.** Detalle de uno de los templetes gemelos (dibujos de Javier Molina Riquelme).

FIG. 236

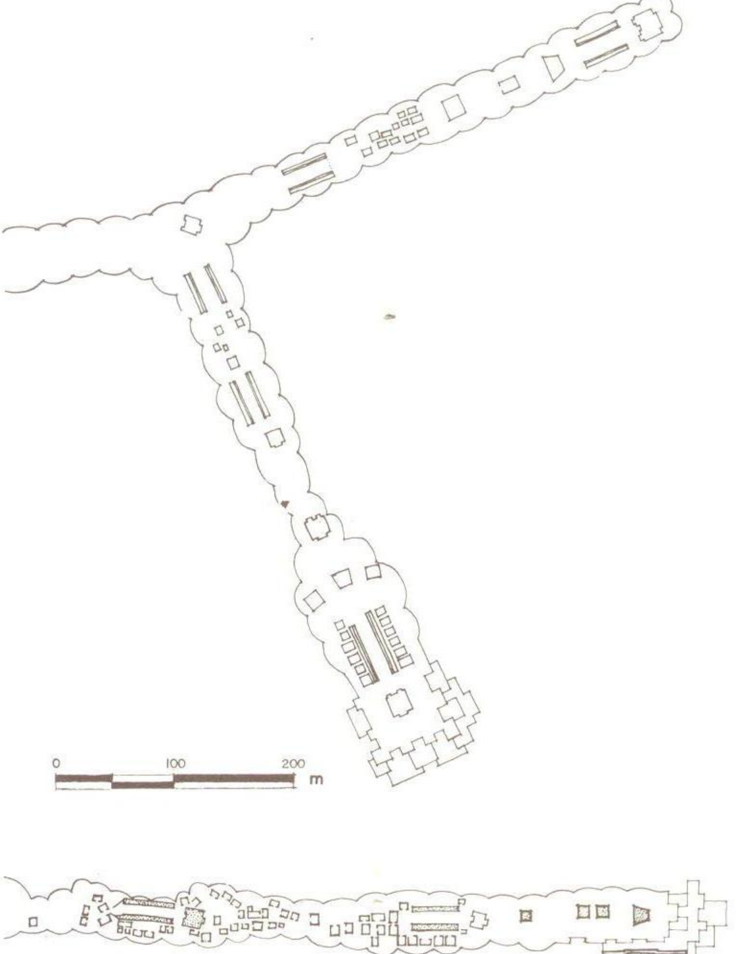
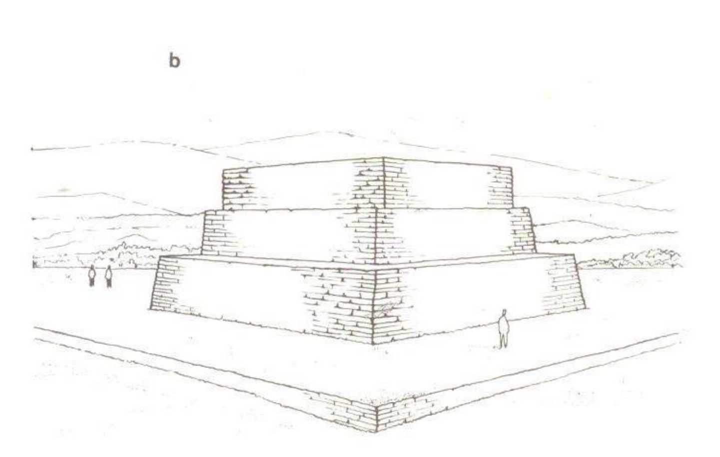


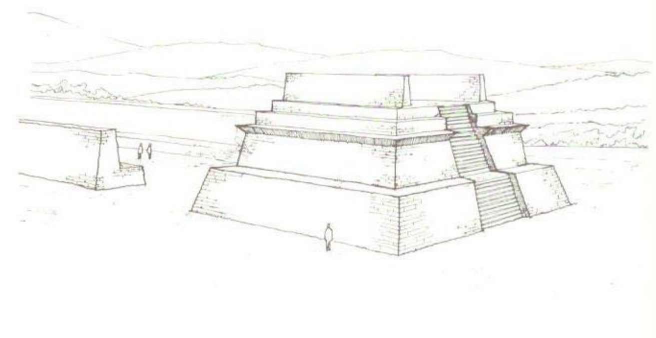
FIG. 236. Las acrópolis semifortificadas de Las Ranas (o San Joaquín) y Toluquilla, Querétaro, según Ignacio Marquina. **a.** Planta general de Las Ranas y Toluquilla respectivamente. Nótese cierta simetría en la disposición de los edificios, entre los cuales destacan grandes y alargadas canchas de juego de pelota. **b.** Pirámide escalonada que marca la intersección de los ejes de las dos mesetas alargadas de Las Ranas. **c.** Edificio del tipo llamado "castillo", frecuente en ámbas zonas. Nótense hacia la izquierda los dos extremos de una de las numerosas canchas de juego de pelota que conservan también mucha similitud entre sí; se trata aquí del conjunto arquitectónico que ocupa la parte noroeste de las ruinas de Toluquilla (dibujos de Aarón González Vázquez y Salvador González Plata Soto).

a

c

b





A la época postclásica corresponde la máxima expansión de Mesoamérica hacia el norte, especialmente durante el periodo tolteca y, además de algunos centros que pueden haber existido desde la época anterior —como Chalchihuites, las Ventanas, el Teúl o La Quemada, en Zacatecas (pág. 73)— se construyeron nuevas avanzadas de la civilización mesoamericana como Toluquilla y Las Ranas, en Querétaro, dos grandes acrópolis semifortificadas que dependían quizá de la zona vecina de El Pueblito, uno de los centros toltecas más importantes al noroeste de Tula. En esas extrañas mesetas alargadas, regularizadas por la mano del hombre, se levantan varios conjuntos arquitectónicos similares —juegos de pelota, templos, habitaciones y palacios— que muestran simetría en su disposición (fig. 236). La construcción, hecha de grandes lajas colocadas *a hueso* y en fuerte talud sobre un núcleo de piedra, se adorna a menudo con una cornisa biselada al estilo de El Tajín y de Xochicalco (véanse las págs. 151 y 161), y las escaleras suelen remeterse con respecto a los cuerpos del basamento (figura 236).

Pero, más allá de Querétaro y Zacatecas, cuyas guarniciones trataban de detener el constante empuje de hordas bárbaras, terminaba Mesoamérica. Existían más al norte, sin embargo, grandes núcleos de pueblos semisedentarios como los de Casas Grandes en Chihuahua, que hacían construcciones de adobe y elaboraban una cerámica de finos diseños geométricos (fig. 237), pero carecían de los elementos culturales típicamente mesoamericanos. Una excepción puede ser el uso esporádico de extrañas variantes del juego de pelota, con canchas ovaladas, entre los pueblos *hohokam* de Snaketown, en las cuencas de los ríos Gila y Salado de Arizona (figura 237).

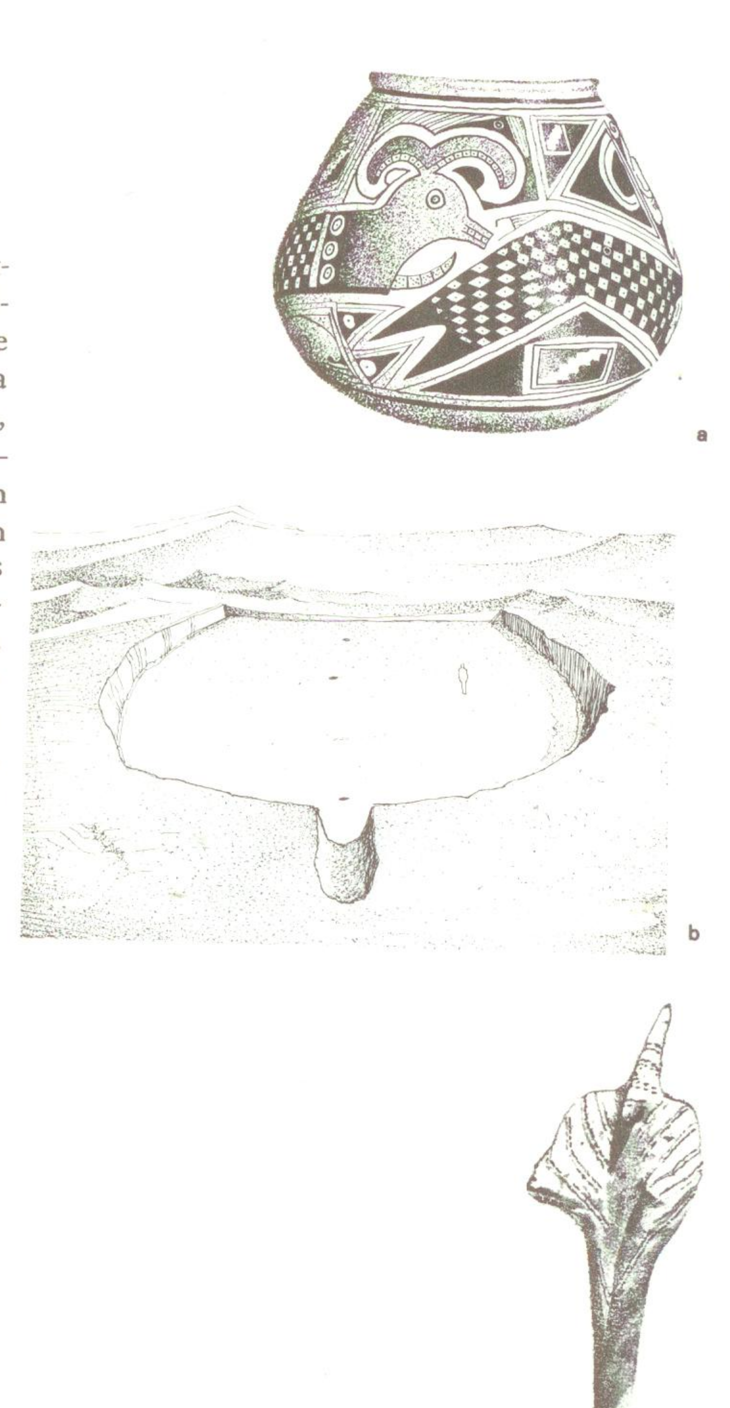
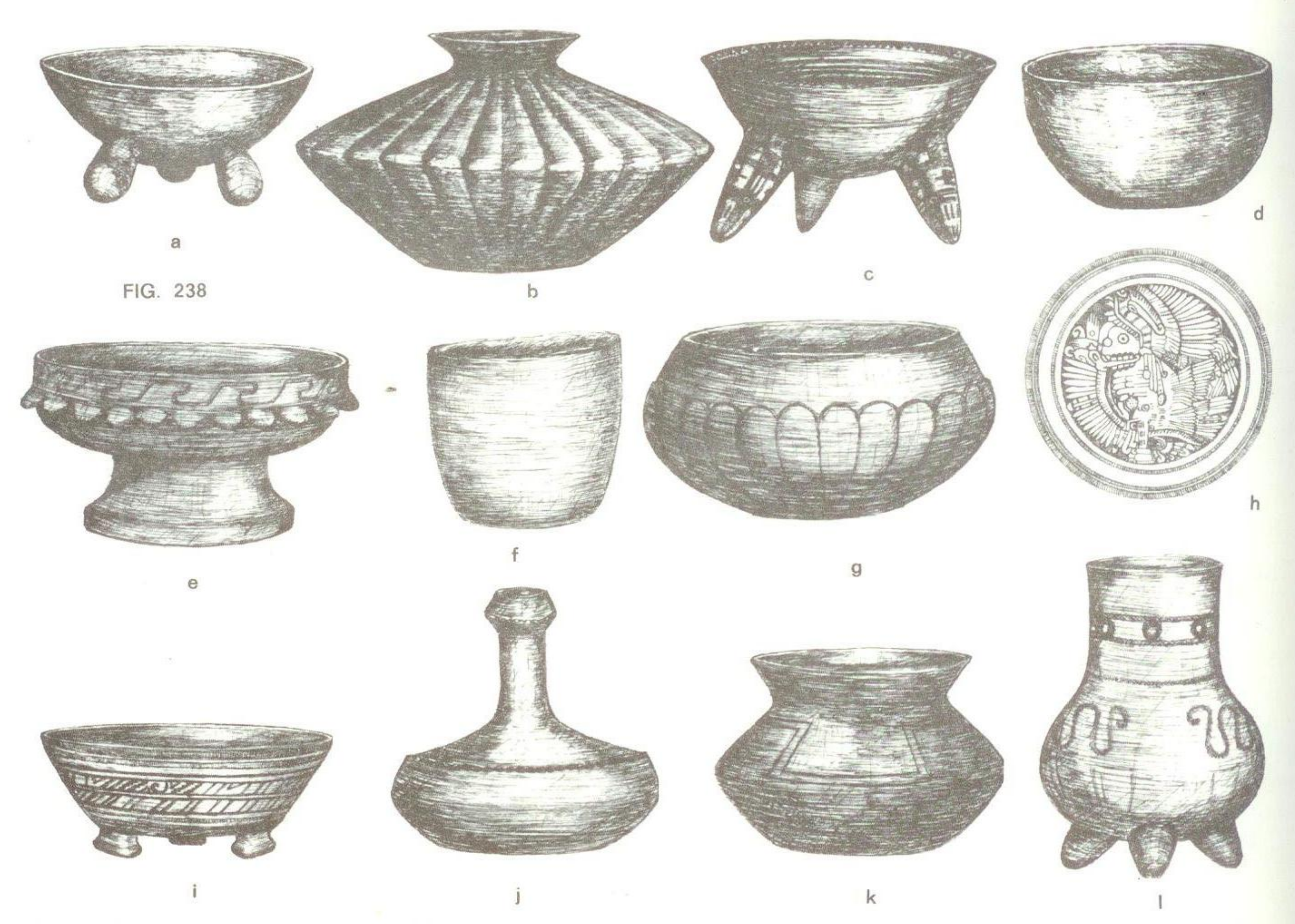


FIG. 237. Algunas manifestaciones artísticas de los pueblos que se hallaban más al norte de Mesoamérica, en la llamada "Aridamérica". **a.** Vasija característica de la región de Casas Grandes, Chihuahua, con su fina decoración geométrica que en ciertos aspectos podría relacionarse con la cerámica de la región andina. **b.** Uno de los juegos de pelota de Snaketown, Arizona, con su típica cancha ovalada. **c.** Estatuilla de barro de la región "seri" de Sinaloa (dibujos de Miguel Dada y Lemus, Pedro Dozal y Socorro Velasco C.).



No podemos pasar por alto aquella importante prolongación de Mesoamérica que se extendió a principios del horizonte postclásico, por primera y única vez, a lo largo de la costa del Pacífico hasta el norte de Sinaloa y el sur de Sonora, región que nos ha legado, de épocas anteriores, unas primitivas estatuillas de barro de un extraordinario sentido de abstracción (fig. 237). Este complejo cultural, conocido bajo los nombres de *Culiacán-Aztatlán-Sinaloa*, es considerado por Covarrubias[10] como una "...cultura rural tardía de los mexicanos del centro", pues si bien continuó hacia el norte la larga tradición cerámica del Occidente de México y utilizó algunas técnicas propias de esa región como la aplicación de la laca y la metalurgia, presenta aspectos claramente influidos por las grandes culturas que entonces dominaban en Mesoamérica.

Así es como aparecen vasijas de alabastro, y una cerámica polícroma (fig. 238) que combina hasta seis colores al estilo de Cholula, el gran centro alfarero del altiplano (véase la pág. 224).

FIG. 238. Algunos ejemplos representativos del complejo cerámico conocido bajo los nombres de "Culiacán-Aztatlán-Sinaloa", según Ignacio Marquina; provienen respectivamente de: **a.** y **g.** Estado de Jalisco. **b.** y **c.** Apatzingán, Michoacán. **d.**, **e.**, **f.** Tuxcacuesco, Jalisco. **h.**, **i.** Autlán, Jalisco; **j.**, **k.**, **l.** Chametla y otras localidades de Sinaloa (dibujo de Luis Vergara Pérez). **FIG. 239.** El "sol rojo" Detalle central de una de las páginas del códice Borgia (dibujo de Irma Carballo R.). **FIG. 240.** Panorámica aérea parcial de Mitla, Oaxaca, según planos de Ignacio Marquina y fotografías. Se ve, en primer término, el llamado "grupo de las Columnas", el mejor conservado hasta la fecha; al fondo se advierte el "grupo del arroyo" y, hacia la derecha, una parte del "grupo de adobe". Nótese la típica disposición de los edificios en doble cuadrángulo: uno sencillo, delimitado por tres crujías y una amplia plataforma de acceso; el otro compuesto, prolongado en su crujía norte por cuatro crujías más pequeñas que integran un patio totalmente cerrado sobre sí mismo, cuyo acceso se hace mediante un angosto pasillo (dibujo de Ricardo Gabilondo).

10. Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 94.

LOS MIXTECAS,

PUEBLO DE ARTÍFICES

ARTE DE LA "MIXTECA-PUEBLA"

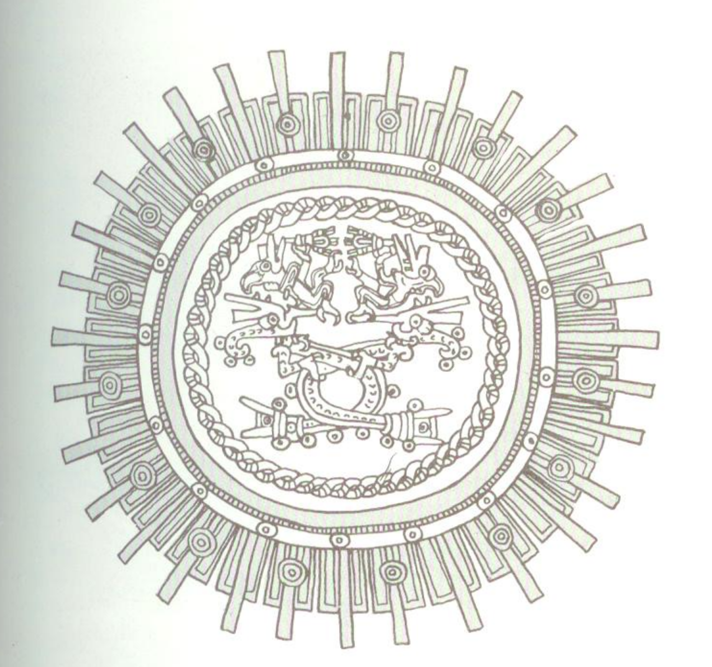
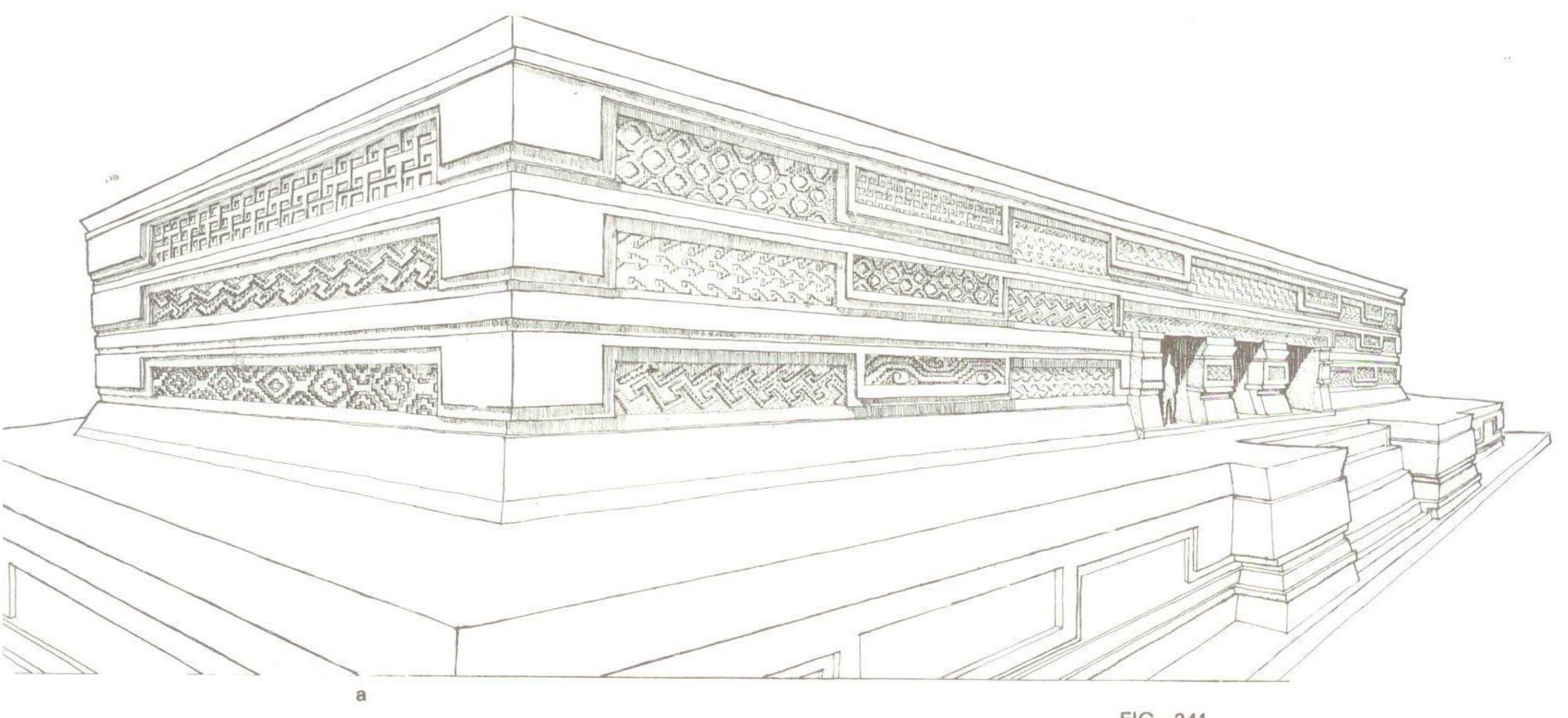


FIG. 239



FIG. 240



a

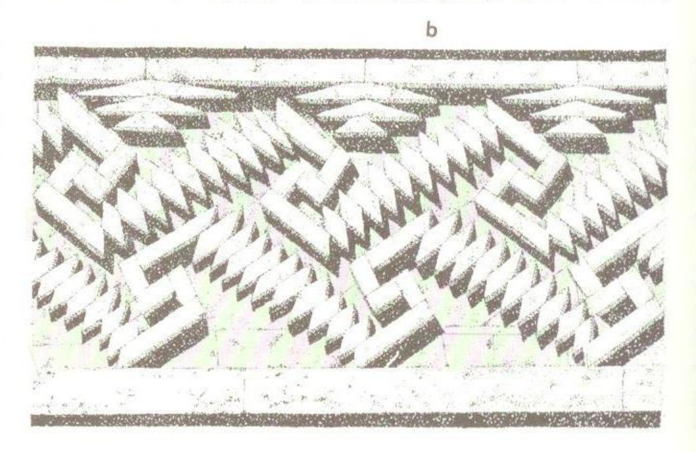
FIG. 241

Al hablar del arte zapoteca, nos hemos referido casi exclusivamente a Monte Albán, la gran necrópolis cuyo desarrollo cultural abarcó desde una parte del periodo preclásico hasta finales del clásico, y aun más allá bajo dominio mixteca. Omitimos intencionalmente la importante ciudad sagrada de Mitla, donde siguió residiendo, sin embargo, el sumo sacerdote zapoteca hasta los tiempos de la Conquista.

Lo que ocurre es que el arte de Mitla, que estuvo relacionado con los periodos llamados *Monte Albán* III y IV, o sea finales del clásico y principios del postclásico, puede constituir una forma de transición entre el arte propiamente zapoteca y el que habría de imperar de ahí en adelante bajo la hegemonía de los montañeses mixtecas. Es difícil, en efecto, aceptar como exclusivamente zapoteca una concepción arquitectónica tan diferente de la que vimos en Monte Albán, tanto en el sentido de los espacios como en la expresión de los volúmenes, y hasta en los aspectos constructivos (véanse págs. 215 y 218).

FIG. 241. "Edificio de las Columnas" en Mitla. **a.** Fachada principal, mostrando los grandes "tableros" decorados con grecas. Nótese el arranque de los muros, en talud, el desplome bastante acentuado de la fachada y la cornisa superior ligeramente biselada, elementos que confieren a esta arquitectura cierta similitud con la de Yucatán (véanse las págs. 175-184); la escalera de acceso y el basamento general no aparecen aquí como los restauró Leopoldo Batres, pues una exploración más concienzuda hecha por Alfonso Caso en 1935 pareció indicar que presentaban este otro aspecto (véase la pág. 218). **b.** Detalle de las grecas que forman la decoración de uno de los "tableros" de este edificio. Integrado por un mosaico de piedras de un corte y ajuste perfectos, estas grecas de Mitla constituyen un verdadero alarde de técnica preciosista (dibujos de Esperanza Arias Salum y José Manuel Agudo Roldán). **FIG. 242.** Detalle del patio interior del "edificio de las Columnas", en donde pueden apreciarse algunas de las variantes de "grecas escalonadas" que ornamentan los "tableros" de los muros (dibujo de Pedro Dozal).

b



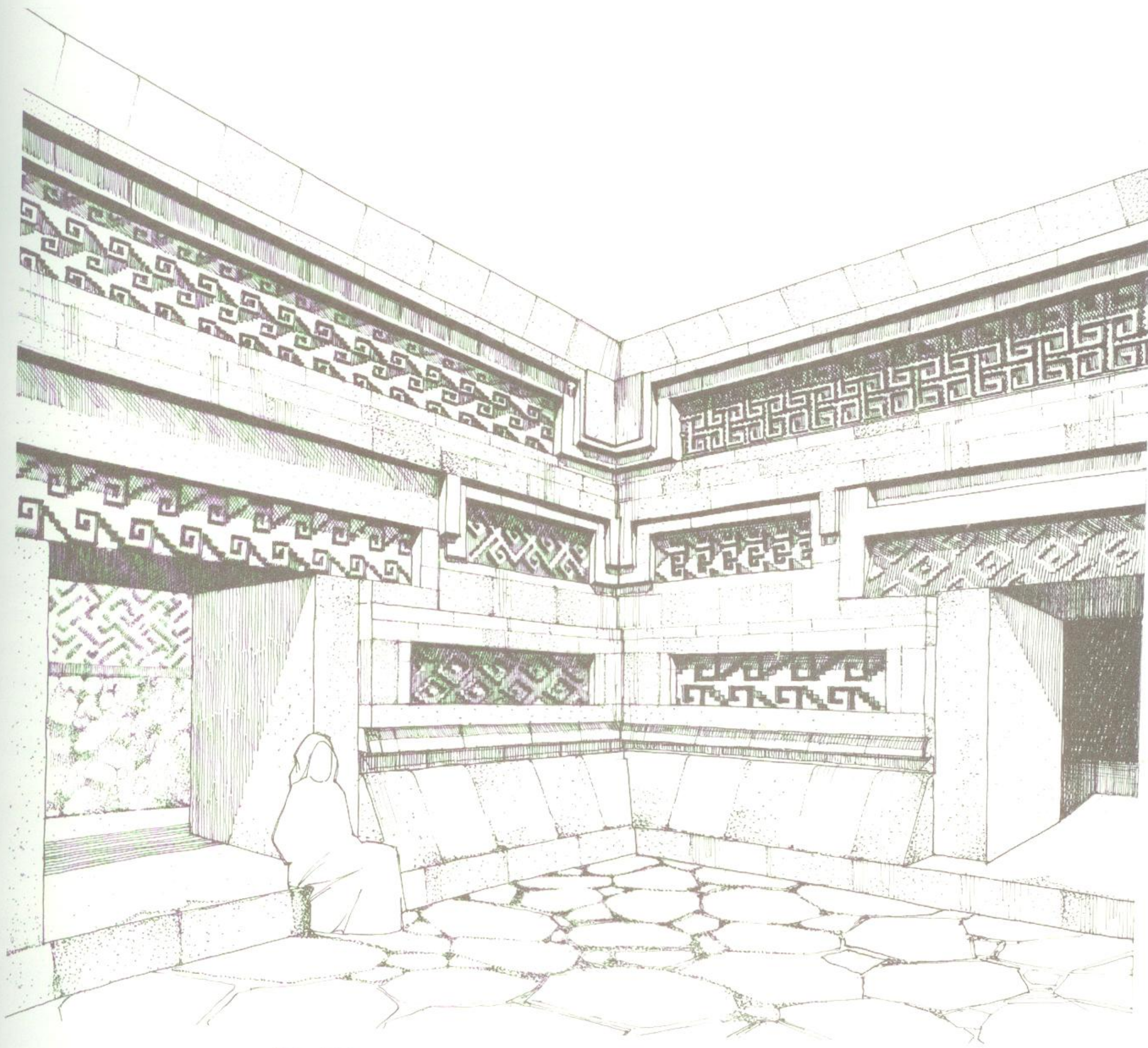


FIG. 242

En Mitla no subsistió como elemento arquitectónico zapoteca, sino la típica silueta del tablero (véase la pág. 129), pero adaptada a una función enteramente nueva: la de enmarcar aquellos extraordinarios paneles, incrustados con piedras finamente cortadas y ajustadas, que integran las más ricas y variadas versiones del tema de la *greca escalonada*, tan característico de Mesoamérica (figs. 241 y 242). Estos relieves, "de una perfección técnica no igualada en ningún otro sitio o época", comenta Carlos Margain,[1] dejan entrever la espléndida vocación de artesanos que habría de distinguir a los mixtecas entre todos los demás pueblos mesoamericanos hasta la llegada de los españoles (véanse las láms. XXVI y XXVII).

1. Carlos Margain, «Caminos de México», pág. 152.

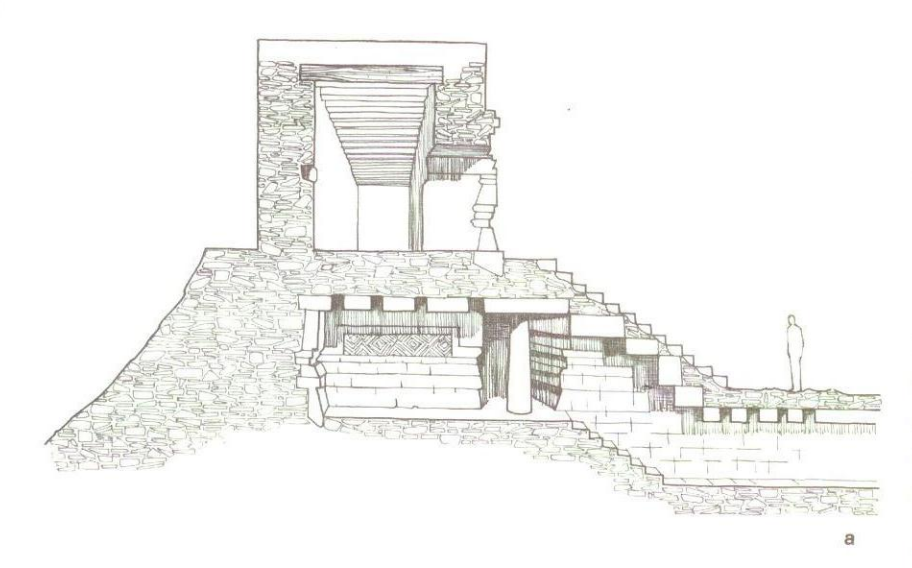


FIG. 243

Ya desde tiempos preclásicos los antiguos pobladores de esta región se contaban entre los iniciadores de la arquitectura en piedra, como vimos en los primeros edificios de Montenegro (pág. 36); y los mixtecas desarrollaron, hacia fines de la época clásica, nuevos centros como Tilantongo, Tlaxiaco, Yucuñudahui (fig. 245), Coixtlahuaca y Guien-Gola, que participaron del arte zapoteca, si bien mostraban ciertas características propias, tales como algunos esbozos de lo que más adelante sería la escritura glífica mixteca y habría de difundirse en casi toda Mesoamérica. Alfonso Caso, al interpretar los códices mixtecas (pág. 222), nos hace remontar hasta la fundación de la dinastía de Tilantongo hacia 824 D. C. —la más antigua reseña histórica que se ha conservado de fuentes indígenas— y sigue paso a paso su desarrollo ¡hasta más allá de la Conquista! Íntimamente mezcladas con los sucesos de carácter histórico, como ocurre siempre en las crónicas indígenas, aparecen figuras legendarias tales como Quetzalcóatl y el mítico héroe cultural mixteca *Ocho-Venado* (pág. 222), quien ya aparecía esculpido en una lápida de Monte Albán (véase la página 131).

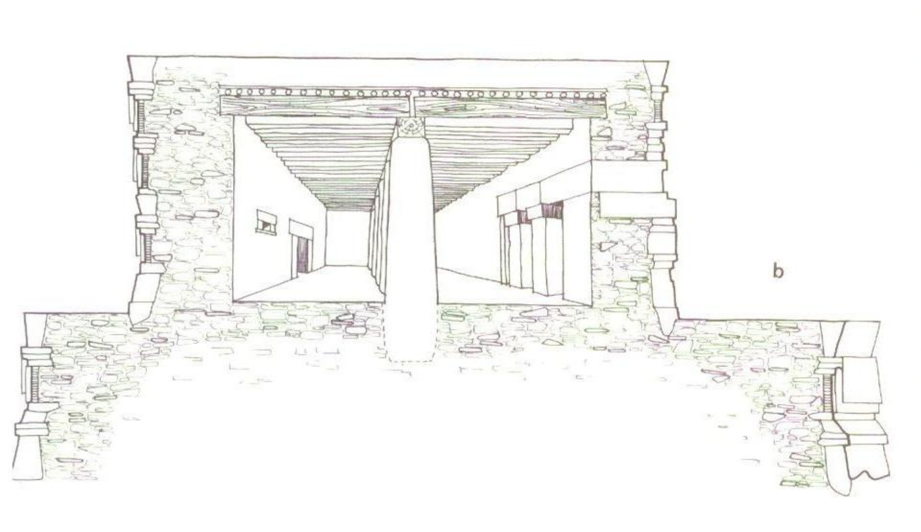
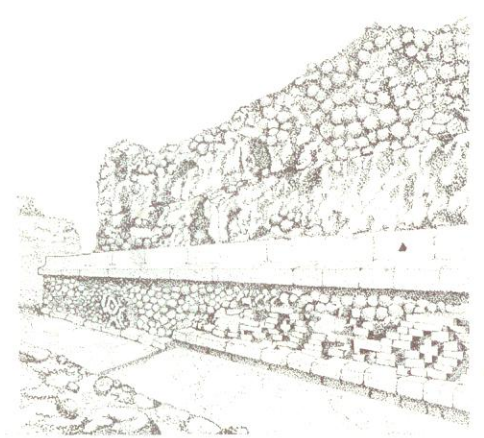


FIG. 243. Cortes constructivos de edificios de Mitla. **a.** Tumba construida bajo la crujía norte del cuadrángulo suroeste, mostrando el túnel de acceso y la columna que vino a reforzar la losa principal del techo. Nótese la decoración a base de "tableros" con grecas, similares a las que vimos en fachadas y habitaciones del edificio principal. **b.** Crujía principal del "edificio de las Columnas", así llamado por sus grandes columnas monolíticas de armoniosa silueta (dibujos de Rubén Díaz, según intentos de reconstrucción de Holmes). **FIG. 244.** Algunos aspectos arquitectónicos de Yagul, Oaxaca, ciudad construida en una serie de plataformas artificiales escalonadas y recargadas contra la roca y los acantilados que integran el cerro, a diferencia de Mitla, cuyos edificios se levantan en un terreno mucho menos accidentado; Yagul, cuyo periodo de esplendor coincide con la época "Monte Albán IV", presenta, por otra parte, grandes semejanzas con Mitla en la disposición de sus principales cuadrángulos (véase Ignacio Marquina, obra citada, pág. 996) y en la ornamentación de sus edificios mediante grecas (véase detalle en **b.**). **a.** Ángulo noroeste del "patio 1", mostrando a la derecha la llamada "sala de Consejo", uno de los edificios más imponentes de la ciudad. **b.** Detalle de un basamento mostrando el recubrimiento de piedra en forma de grecas al estilo de Mitla, aunque con menor refinamiento. **c.** Perspectiva del juego de pelota, vista desde el poniente; se reconoce la disposición en "I" y demás elementos característicos de estas canchas (dibujos de Virginia Carrillo Z., Tomás Nieto Guitérrez y Miguel Gallo).



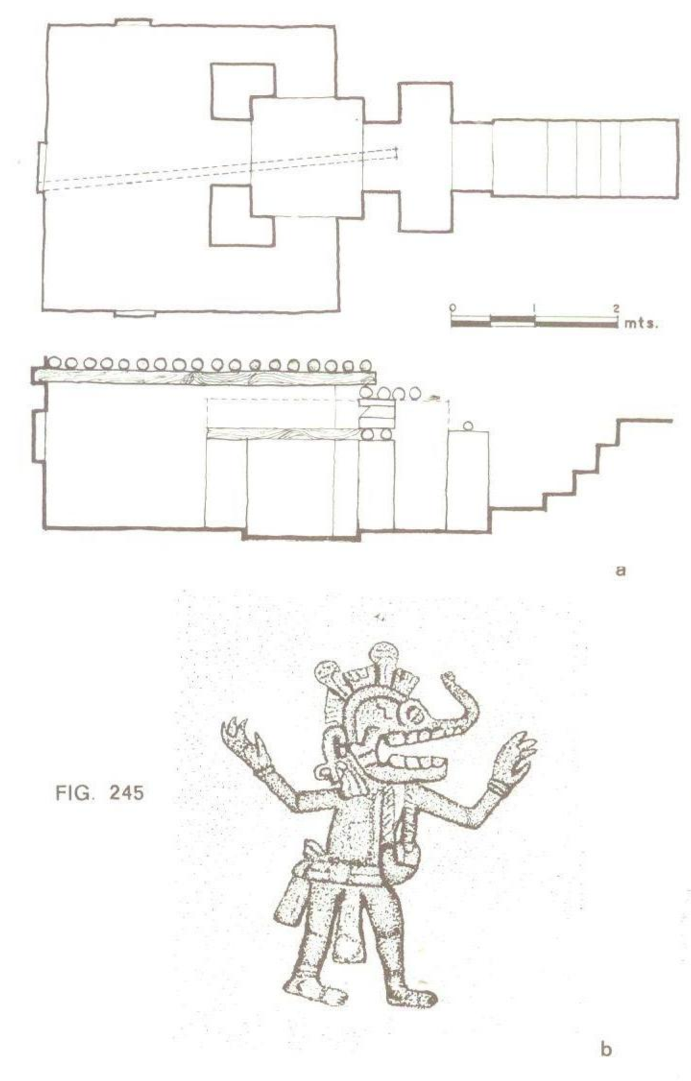
a

FIG. 244



b

c





Durante el periodo *Monte Albán IV*, que abarca entre 1000 y 1300 años D. C., los mixtecas despliegan su dominio en casi toda la región de Oaxaca, conforme se va debilitando el impulso cultural zapoteca; es cuando intervienen, quizá, en la ejecución de los templos de Mitla, en donde aún se conservan restos de pinturas murales de indiscutible factura mixteca.[2]

Los mixtecas terminaron por ocupar Monte Albán y vaciar ocasionalmente algunas tumbas zapotecas (página 132) para colocar en ellas a sus propios difuntos. Es así como la *tumba* 7 de Monte Albán, descubierta en 1933 por Alfonso Caso, nos ha entregado un fabuloso tesoro constituido por joyas de la más pura hechura mixteca: collares, anillos, bezotes, pendientes y demás objetos finamente fundidos en oro por el procedimiento de la *cera perdida*,[3] copas y orejeras de cristal de roca, raspadores de hueso labrado, etc. (lám. XXVI y fig. 246). Asimismo, una ciudad como Zaachila, que había sido capital política de los zapotecas, ostenta, en sus tumbas del último periodo, relieves mixtecas en estuco (fig. 245) y ofrendas de cerámica *Mixteca-Puebla* (pág. 224). Pues aunque, en su arquitectura, los mixtecas no lograron superar la grandiosidad de Monte Albán y el refinamiento de Mitla, habrían de convertirse en los más geniales artífices que produjo Mesoamérica.

FIG. 245. a. Planta y corte de la "tumba 1" de Yucuñudahui, en la Mixteca Alta; conserva aún su techumbre original que soportan unos troncos apoyados en una gruesa viga de madera. **b.** y **c.** Efigie del dios de la muerte y de un búho; detalles de unos relieves en estuco que adornan las paredes de tumbas en Zaachila, Oaxaca (dibujos de Jesús Morales Álvarez y Pedro Saavedra Díaz).

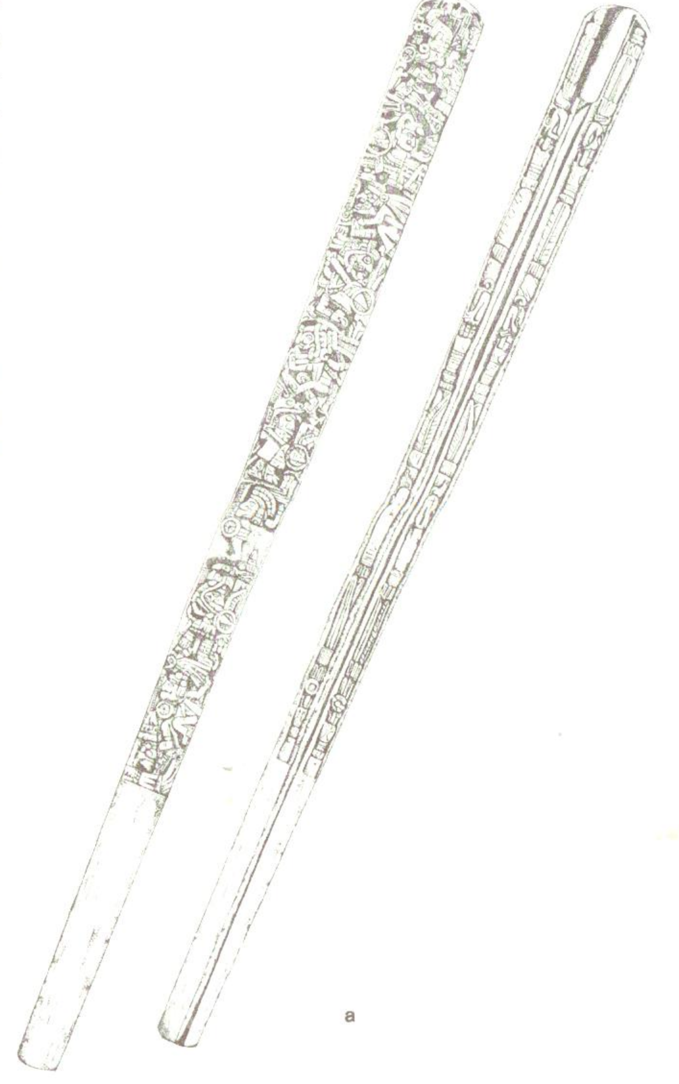
2. Véase Ignacio Marquina, obra citada, pág. 387. **3.** Consiste en modelar en cera el modelo original haciendo luego que el oro derretido, al fundir la cera, ocupe exactamente el lugar de ésta.

Junto con los popolocas de Puebla y otros pueblos,[4] los mixtecas integraron, a fines del periodo postclásico (1300 a 1521 D. C.), un pujante complejo cultural conocido bajo el nombre de *Mixteca-Puebla.* Este complejo, que cubre la zona de Oaxaca y los valles de Puebla y Tlaxcala, con ramificaciones en Veracruz, Morelos, Guerrero y el valle de México, extiende su influencia artística en todos los ámbitos de Mesoamérica, desde Sinaloa y la Huasteca en el norte,[5] hasta Yucatán y Nicaragua en el sur, como vemos en las pinturas murales de Santa Rita en Belice y en las de Tulum (página 175), que tienen el inconfundible sello de los códices mixtecas.

Estos últimos manuscritos, como los llamados *Fejérvary-Mayer* y *Nuttall,* de un grafismo conciso y expresivo (fig. 247, pág. 223) añaden un toque de precisión y de preciosismo al lenguaje simbólico-poético de las pinturas teotihuacanas (véase la pág. 62). El códice *Borgia* (lám. XXVII, pág. 224), obra de un *tlacuilo* o escriba-pintor genial, muestra un sentido sorprendente de la composición y del colorido.

FIG. 246. Objetos de manufactura mixteca. **a.** Anverso y reverso de un "átlatl" (o lanzadardos) finamente tallado en madera; C.B.W. **b.** Dos objetos labrados en hueso procedentes de la "tumba 7" de Monte Albán; M.A.O. (dibujos de Alma Deloy).

4. "Los mazatecos de Oaxaca, identificados con los olmecas y nonoalcas de las regiones toltecas", según Miguel Covarrubias, obra citada, pág. 323. **5.** Véase la pág. 227.



a

FIG. 246



b



Y al lado de estas artes, mal llamadas *menores,* como son las joyas de oro y de cristal de roca, los objetos labrados en hueso o madera fina (fig. 246) y los códices, la cerámica Mixteca-Puebla perduró hasta los tiempos de la Conquista como la más fina producida en Mesoamérica. Aparte de los grandes centros alfareros de Oaxaca,[6] el de más fama en la época azteca fue Cholula, el gran santuario del valle de Puebla (véase la pág. 236). La cerámica cholulteca era tan preciada entonces, que no sólo constituía una moneda particularmente estable dentro del sistema de trueque indígena —al lado de los *chalchihuites* o cuentas de jade, de las plumas preciosas o de las medidas de oro en polvo o de cacao— sino que el mismo Moctezuma no utilizaba para el servicio de su mesa más que dos diseños especiales de "... barro de Cholula, uno rojo y otro negro", según nos cuenta Bernal Díaz del Castillo,[7] el fiel *reportero* de la Conquista, quien añade que el emperador azteca ¡no se servía dos veces de la misma pieza! ... De una ejecución perfecta, decorada a menudo con ese gusto sutil que se encuentra en los códices, de donde el nombre de *cerámica tipo códice,* atribuido a ciertas vasijas; esta cerámica polícroma finamente pulida, de colores que aun conservan su intensidad y brillo, se caracteriza por sus incensarios calados, con mango y soportes, sus elegantes cántaros, sus vasijas trípodes con soportes zoomorfos, sus grandes platos, sus copas con soporte anular troncocónico y sus recipientes bicónicos de donde emergen calaveras o, según el caso, cabezas de jaguares, de águilas o de monos (fig. 248 y lám. XXVII, pág. 224).

Podemos apreciar de este modo cómo, si bien la obra civilizadora tolteca cubre todo el periodo postclásico, es más bien el arte de la Mixteca-Puebla el que habría de ejercer, hasta la llegada de los españoles, una influencia artística profunda en casi todas las regiones de Mesoamérica. De hecho, empiezan a borrarse las fronteras estilísticas que delimitaban hasta entonces muchas zonas, y cabría hablar, durante el llamado periodo histórico,[8] de una mezcla de influencias *tolteco-mixtecas.*

FIG. 247. Fragmentos de "códices" o manuscritos procedentes de la "Mixteca-Puebla". **a.** Pájaro bajando en picada. **b.** Águila luchando contra un jaguar. **c.** "Tecolote" o lechuza. **d.** Escena que representa el asalto nocturno a una isla. Esta escena ilustra claramente la manera indígena de expresar en un lenguaje simbólico-poético un suceso, tanto real como mítico; así podemos ver los animales acuáticos que nadan en el agua, la isla que parece flotar en ella, con una flecha clavada en signo de ataque; los asaltantes, con su atavío bélico y sus nombres totémicos, se acercan en lanchones de fondo plano, mientras aparece arriba el cielo nocturno, identificable por una sucesión de glifos de Venus, alternando con estrellas que aparecen como ojos que cuelgan del cielo (dibujos de Paul Gendrop y Mieko Toshishigue, según códices mixtecas).

6. Tales como Zaachila, Yagul, Nochixtlán, etc. **7.** Bernal Díaz del Castillo, obra citada, capítulo XCI. **8.** Los últimos siglos del horizonte postclásico se conocen también bajo el nombre de "periodo histórico", porque son los únicos en conservar una parte de sus referencias históricas, bajo el aspecto de tradiciones orales que a su vez fueron recopiladas por los cronistas.

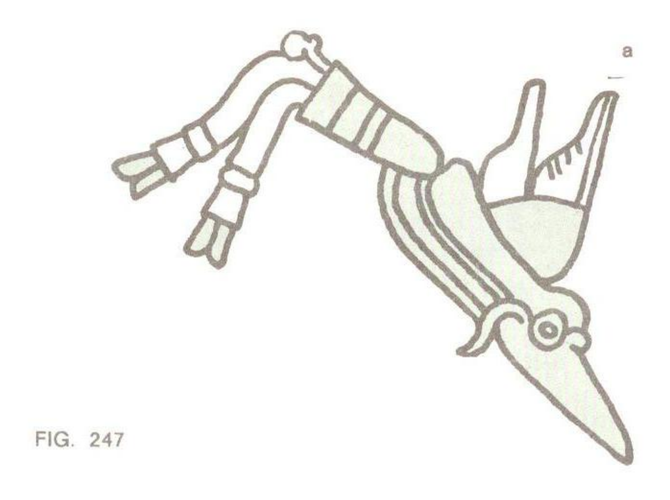
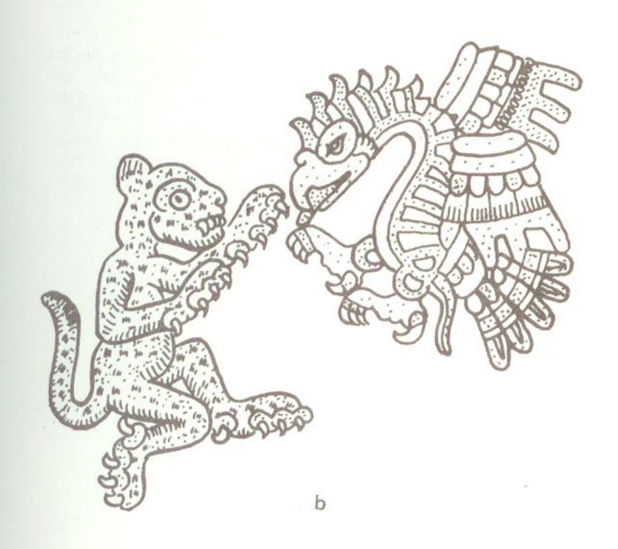


FIG. 247



FIG. 247



b



c

d

FIG. 248. Cerámica del complejo "Mixteca-Puebla"; **a.** Sahumerio. **b.** Vasija polícroma con asideras, y con cabezas de serpiente en relieve. **c.** Vasija bicónica con un pequeño colibrí posado en la orilla. **d.** Dibujo desarrollado del llamado "timbal de Cholula", según Vicente T. Mendoza (dibujos de Emilio Cuéllar García, Emigdio Velázquez López, Cuauhtémoc Rosales Izunza y Pablo García Velázquez).

FIG. 248

a

c

b

d



FIG. 249





Limitando Mesoamérica al norte en la zona del Golfo de México, inmediatamente arriba de la región totonaca (véase el mapa, pág. 239), se encuentra la Huasteca, cuyos habitantes representan una rama del tronco étnico maya, separada desde tiempos remotos de sus hermanos de sangre. Aunque parcialmente explorada, esta región tuvo sin duda un desarrollo cultural muy temprano, como podemos ver en las figurillas de barro (fig. 250), pertenecientes a la misma tradición preclásica que hemos venido observando en todas las grandes áreas culturales mesoamericanas.

La importancia cultural de la Huasteca, poco conocida en lo que se refiere al periodo clásico, parece haber sido determinante, a principios del periodo siguiente, en algunas de las etapas formativas del llamado *arte tolteca*. Varias crónicas hablan incluso de un origen huasteco del legendario Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, el fundador de Tula; y algunos elementos típicamente huastecos como son los tocados cónicos (véase la pág. 228) aparecen también en Tula.

FIG. 250

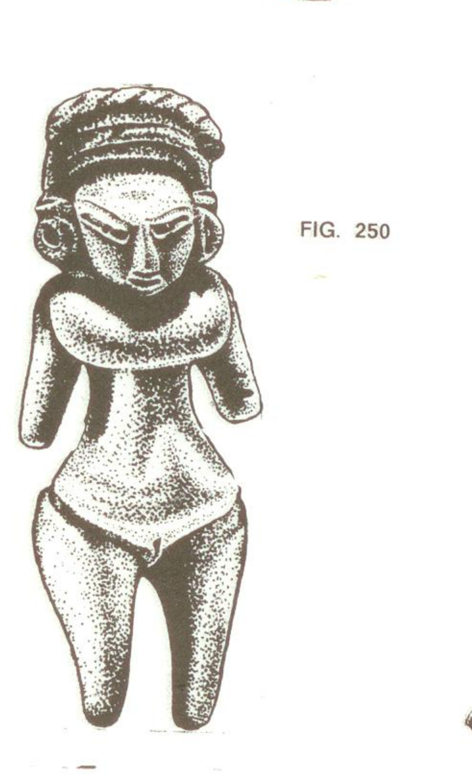
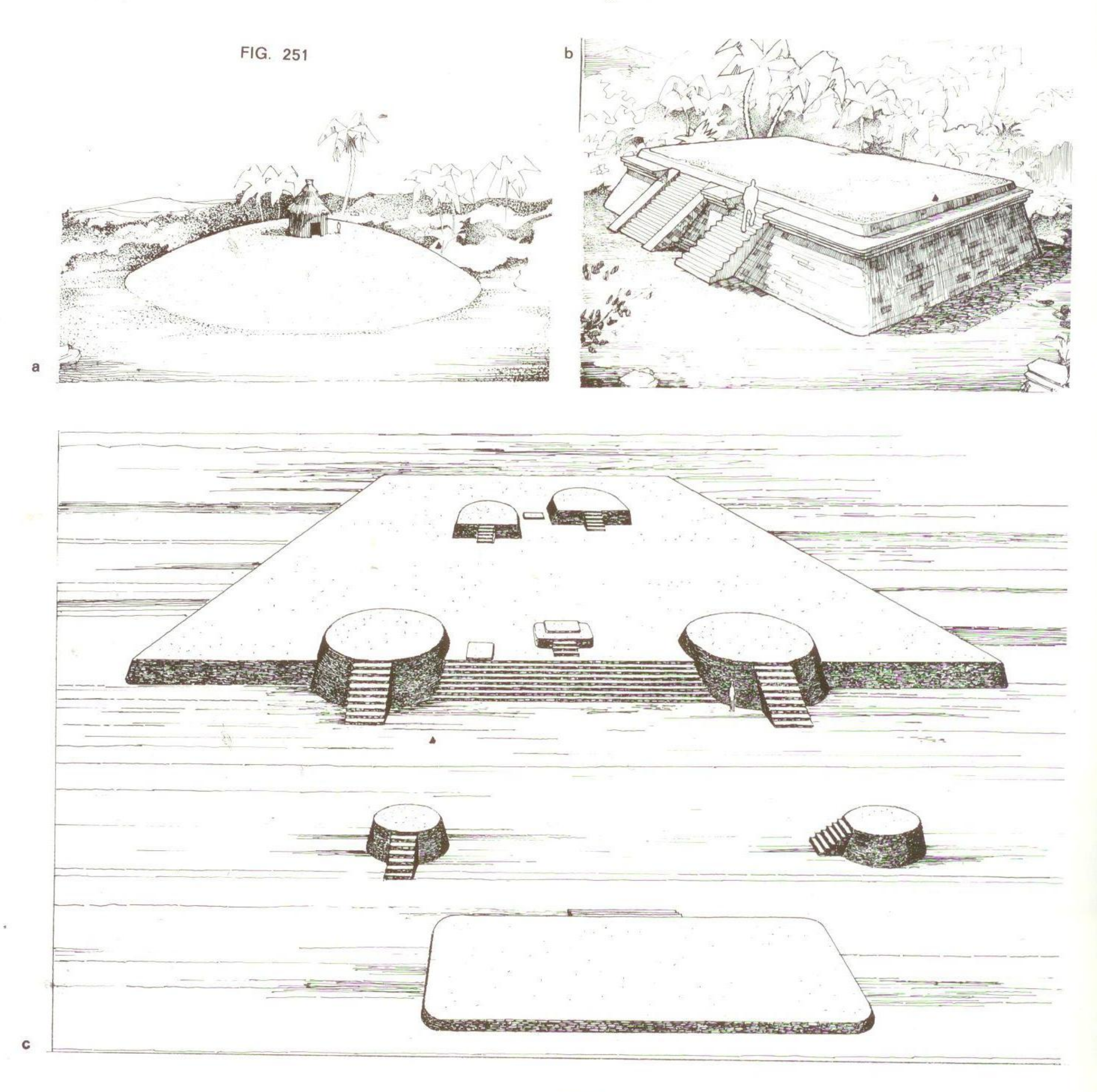


FIG. 249. Vasijas huastecas, antropomorfa y zoomorfa, típicas del periodo postclásico (dibujos de J. Jesús Zaragoza López y Armando Casas Calderón). **FIG. 250.** Figurillas huastecas modeladas en barro (dibujos de Paul Gendrop y Jorge Ancona).

De la arquitectura huasteca de época clásica sabemos muy poco. Quizá una de las construcciones más primitivas sea el basamento en forma de casquete semiesférico de El Ébano (fig. 251), hecho de capas sucesivas de barro compactado y aparentemente endurecido con fuego, técnica todavía en uso para proteger las chozas contra los efectos de la erosión. El llamado *edificio B* de Cuatlamayán (figura 251), presenta por otra parte una cierta similitud con la arquitectura de El Tajín (véase la página 150), con sus cornisas de corte triangular.

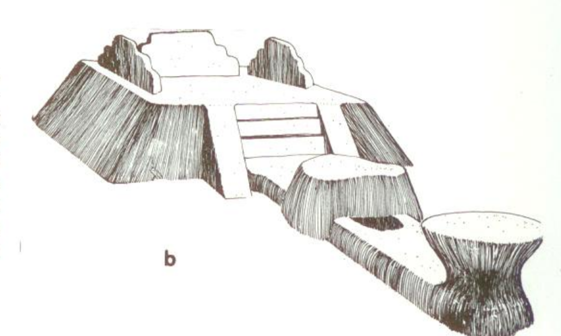




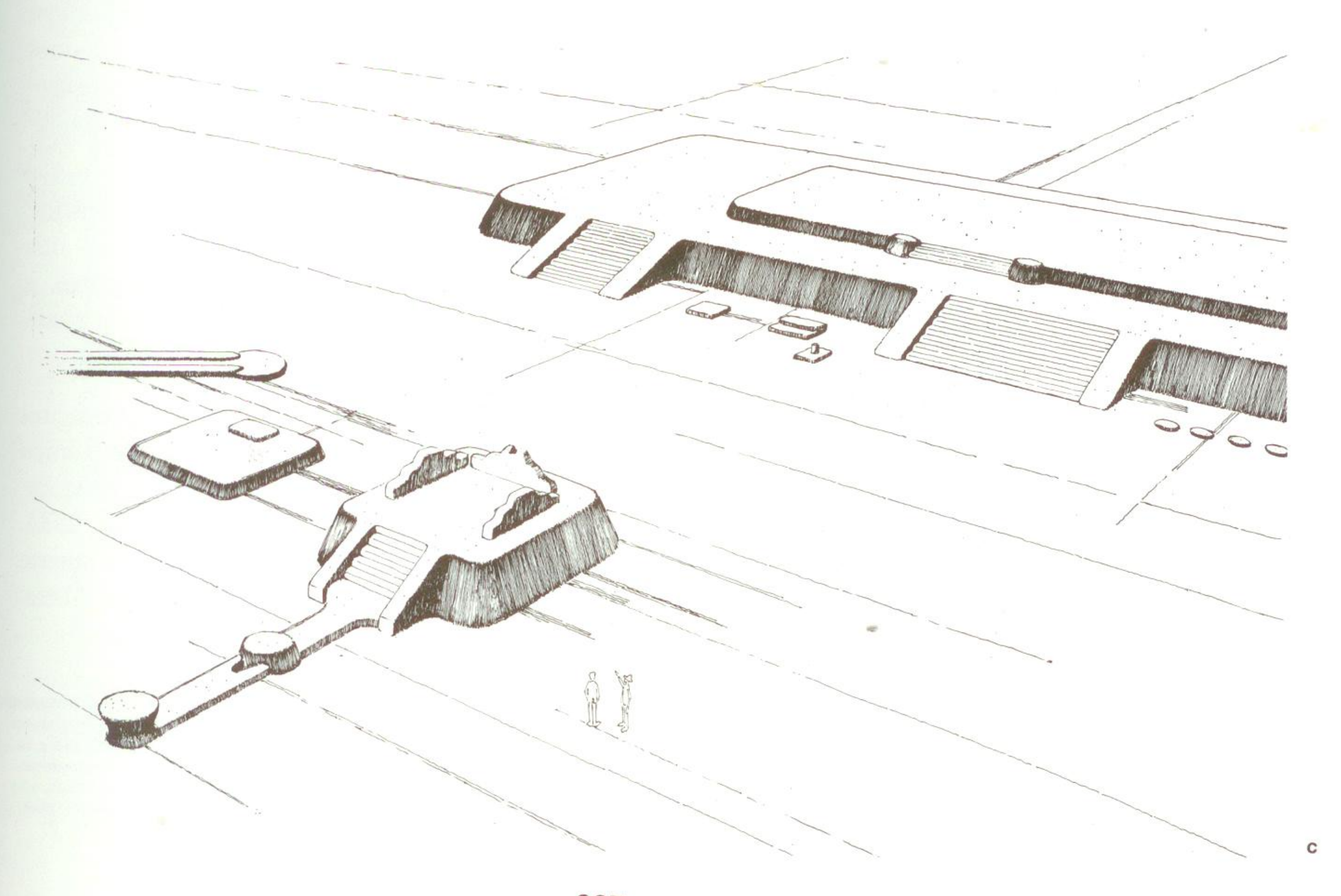
a

FIG. 252

FIG. 251. Arquitectura de la Huasteca potosina, según Wilfrido Du Solier e Ignacio Marquina. **a.** Basamento en forma de un simple casquete semiesférico de barro endurecido con fuego; "Edificio A". El Ébano, S. L. P. **b.** Basamento del "edificio B" en Cuatlamayán, S. L. P. **c.** Panorámica aérea del centro ceremonial de Tamposoque, S. L. P., vista desde el poniente; (dibujos de Pedro Dozal y Sergio Corona Cortés). **FIG. 252.** Aspectos del centro ceremonial de Tamuín, S. L. P. **a.** Fragmento de un friso pintado en un edificio de esta ciudad, según Agustín Villagra Caleti. **b.** Detalle de los altares y banquetas cubiertas de estuco en uno de cuyos costados aparece el friso anterior. De este conjunto arquitectónico, que remata de una manera poco común, proviene la famosa escultura conocida como el "adolescente huasteco" (véase la pág. 229). **c.** Panorámica aérea parcial vista desde el noreste (dibujos de Irma Carballo R. y Sergio Corona Cortés).



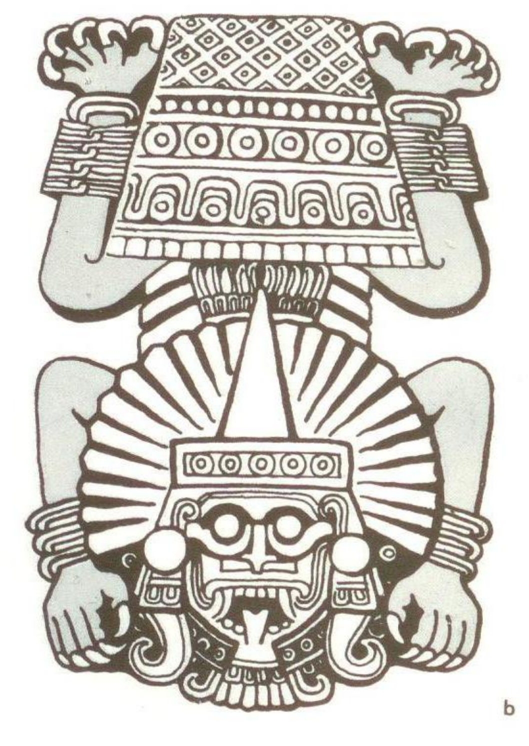
b



c



a



b

FIG. 253

FIG. 253. Ejemplos de escultura huasteca. **a.** Objeto labrado y finamente grabado en hueso. **b.** Lápida de piedra de Tepetzintla, según Miguel Covarrubias, M.N.A.; representa al dios Quetzalcóatl en su aspecto de planeta Venus o estrella de la tarde (dibujos de Ignacio Cabral y Paul Gendrop).

Pero la época que mejor conocemos en la arquitectura huasteca es la postclásica, a través de la exploración de sitios como Tantoc, Tancuayalab, Tancanhuitz, Tamposoque y Tamuín (figs. 251 y 252). Las principales características que observamos en estos centros ceremoniales consisten en el empleo de grandes plataformas bajas y de basamentos en fuerte talud, de planta circular o semicircular, de pequeñas o medianas dimensiones.

Pero por encima de todo, una de las constantes de este género de edificios es la casi total ausencia de aristas vivas: en efecto, tanto los escalones como las alfardas y los ángulos de los edificios son cuidadosamente redondeados antes de recubrirse con estuco. Las pinturas murales que adornaban este altar de Tamuín (fig. 252), permiten fechar las construcciones hacia fines de la época tolteca; a ese mismo estilo pertenecen los pendientes labrados en hueso (fig. 253). En cuanto a la escultura en piedra de este periodo, que se antoja torpe en muchos casos, presenta, sin embargo, algunas piezas que pueden considerarse entre las creaciones más depuradas del arte escultórico mesoamericano (figs. 253 y 254).

Predomina en ellas, como principal característica, una marcada tendencia *bidimensional,* o sea una tendencia a recortar y aplastar los volúmenes, a reducir las tres dimensiones, que definen la escultura de bulto, a las dos dimensiones del relieve.

Así tenemos la lápida con la impresionante figura del dios Xólotl, ataviado con el típico gorro cónico de los huastecos y representado, a la usanza indígena, en actitud de bajar del cielo (fig. 253). En otra figura, de un joven dios que lleva la muerte a cuestas (fig. 254), vemos perfectamente ilustradas las características formales antes citadas.[9]

9. Son dignas de figurar en esta breve lista de obras maestras del arte escultórico huasteco, el monumento de Amatlán, Veracruz, que representa el sol poniente, y la diosa Tlazoltéotl, procedente de Palmas Altas, Ichcatepec, Veracruz (M.A.U.V.); en esta última pieza, comenta Alfonso Medellín Zenil, "... son notables las grandes superficies planas, casi arquitectónicas, que le confieren especial prestancia".

Pero una de las máximas creaciones de la escultura indígena es sin duda la estatua conocida bajo el nombre de *el adolescente huasteco* (fig. 254), hermosa versión del dios Quetzalcóatl bajo el aspecto de un mancebo desnudo, con la mitad del cuerpo tatuada, cargando en la espalda al joven sol naciente, y expresado con una economía de formas y una pureza poco comunes.

a FIG. 254





b

FIG. 254. Ejemplos de la estatuaria huasteca. **a.** Los dos costados de una estatua que representa a un dios joven, probablemente Quetzalcóatl, llevando a cuestas al dios de la muerte. **Nótese el hermoso tocado** del que sobresale un gorro cónico tan **característico de esta región.** M.B.N.Y. **b.** Escultura conocida como "el adolescente huasteco", una de las creaciones más depuradas de este arte. Se advierten, al igual que en la figura anterior, finas incisiones. M.N.A. (dibujos de Ignacio Cabral).

La cerámica huasteca postclásica tiene también características regionales fáciles de identificar, por sus formas llenas, y algunos aspectos de su técnica que aún perduran en aquella región.[10] Usualmente pintada al temple —con sencillos colores: negro, café o rojo indio sobre fondo blanco o crema—, aparece bajo la silueta típica de calabazas y *teteras* con asa, o de panzonas vasijas antropomorfas y zoomorfas adornadas con motivos geométricos (figura 255).

Hacia el extremo norte de la zona totonaca se encuentra Teayo, cuya escultura en piedra, un tanto primaria y de volúmenes aplastados (fig. 256), refleja la proximidad con respecto a la región huasteca. En cuanto al edificio conocido como el *Castillo de Teayo* (fig. 256), aunque de medianas dimensiones, presenta el interés de conservar aún parte de su techo original, hecho casi único en la arquitectura mesoamericana fuera del área maya. Su construcción parece corresponder a la época tolteca, y ya ostenta los típicos remates de alfardas que, originados en el altiplano, vemos difundirse ulteriormente en otros rumbos.

La penetración de nuevos núcleos en algunas áreas provoca el éxodo de otros grupos: tal es el caso de las migraciones pipiles que, como vimos anteriormente, llevan su influencia hasta parte de América Central (véase la pág. 198).

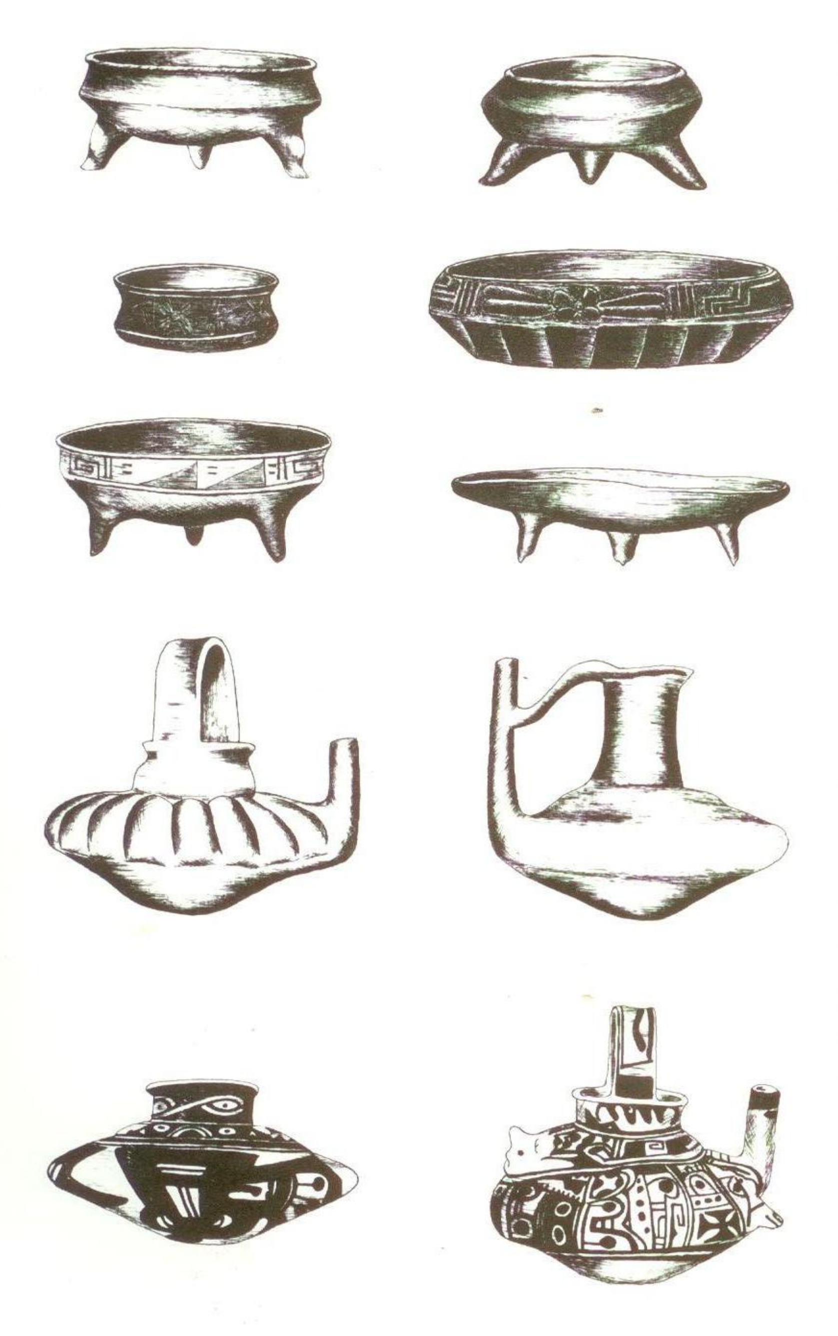






FIG. 255

FIG. 255. Evolución de la cerámica huasteca, según Wilfrido Du Solier y Seler-Sachs (dibujos de Guadalupe Lomas Maldonado).

10. Particularmente en los cántaros que se elaboran hoy día en Chililico.

HORIZONTE POSTCLÁSICO

EN VERACRUZ Y EN EL

ALTIPLANO CENTRAL

FIG. 256

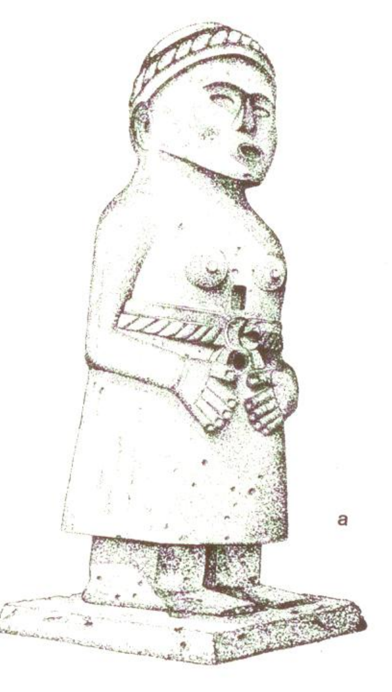
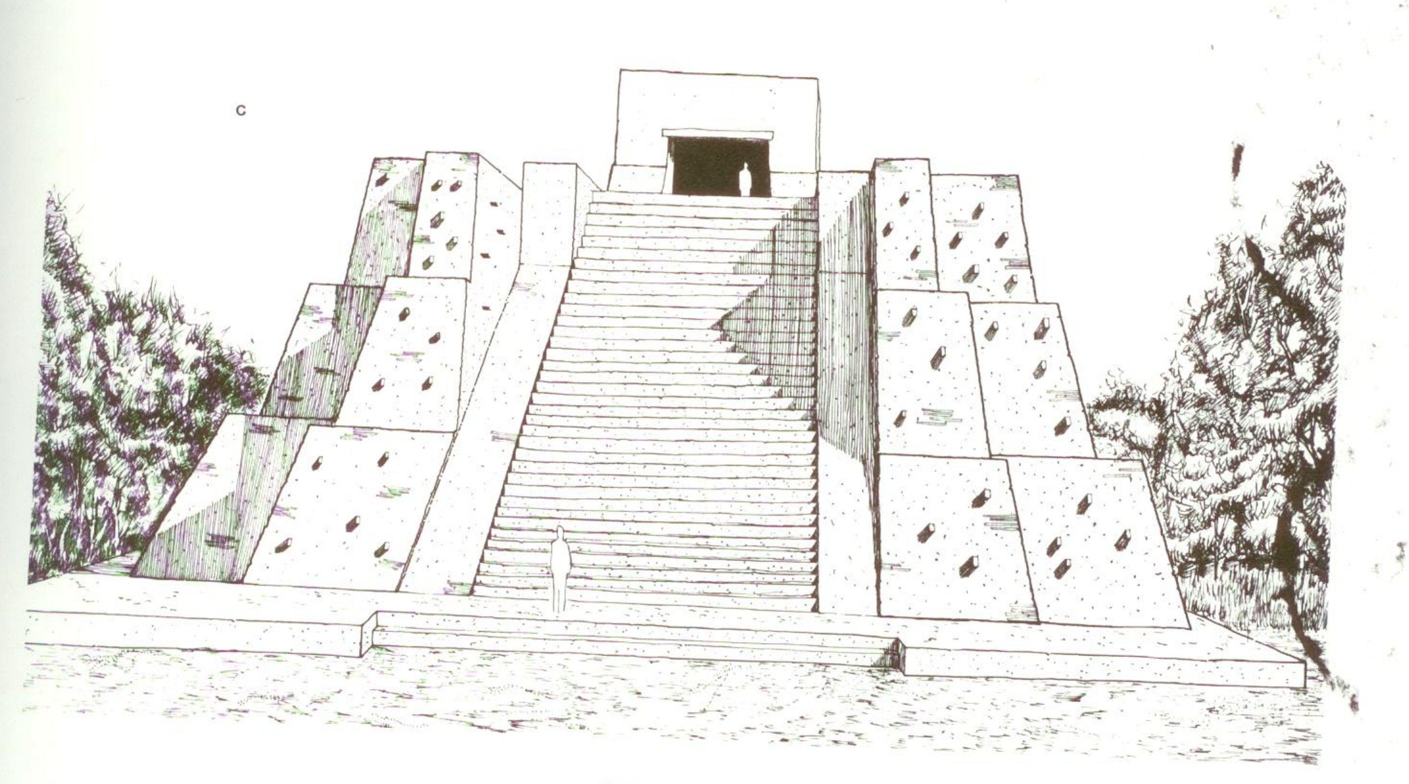
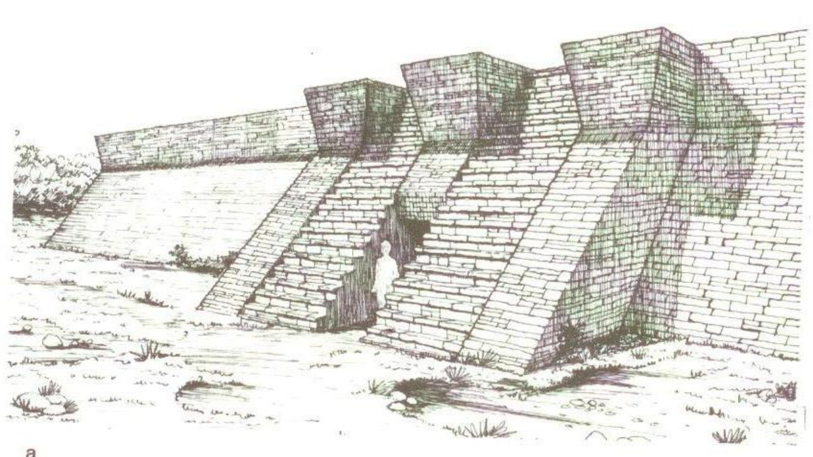




FIG. 256. Esculturas en piedra y arquitectura de Teayo, Veracruz. **a.** Diosa que aparece con el busto descubierto, como era práctica común en algunas zonas de Mesoamérica, en particular las zonas costeras y de clima cálido. **b.** Estela. **c.** Pirámide o "castillo" de Teayo (dibujos de Jorge Ancona y Sergio Corona Cortés).





a

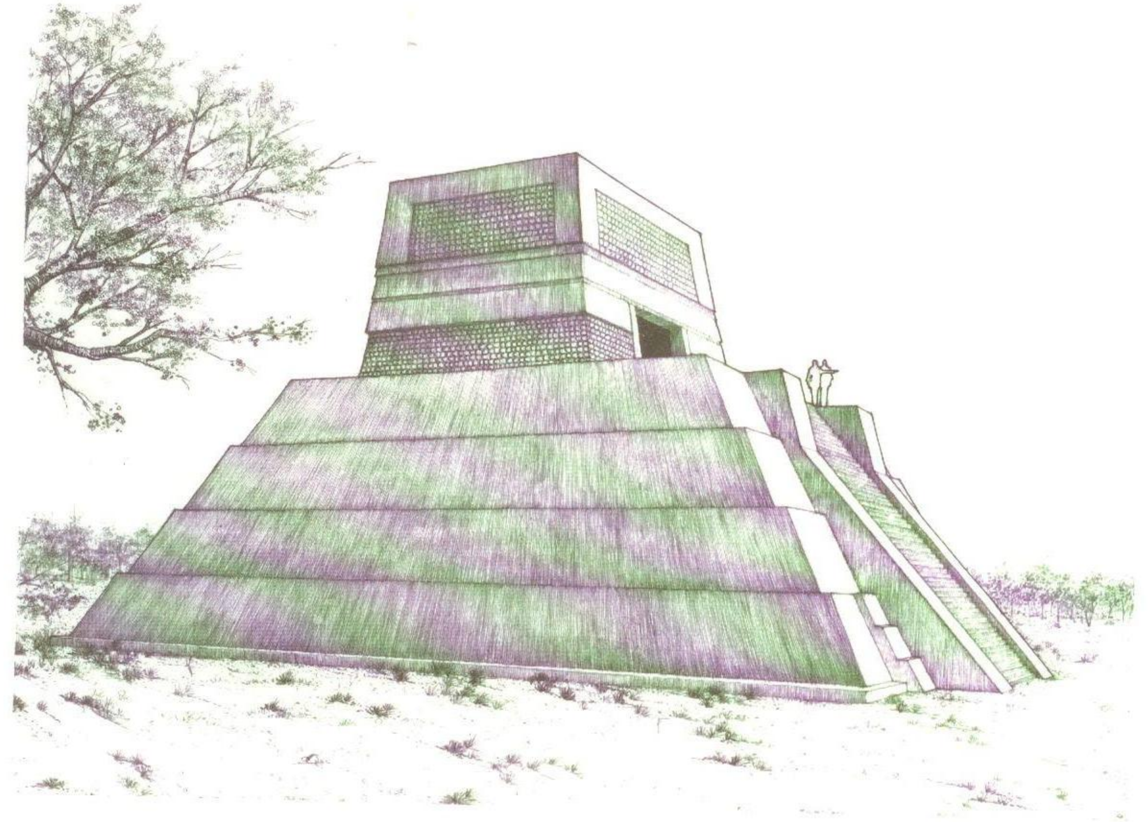


b

FIG. 257

FIG. 257. a. Fachada norte del "edificio A", en Misantla, Veracruz, que presenta en medio de la escalinata un pasadizo que conduce hacia la parte central de la plataforma superior; nótese la manera en que se combina el remate de alfarda con la cornisa. **b.** Tortuga colosal esculpida en piedra y procedente de Misantla; M.A.U.V.; al igual que otras esculturas colosales que provienen de esta zona, conserva en su estilo vigorosas reminiscencias de la gran escultura de tradición olmeca (véase pág. 32); M.A.U.V. **FIG. 258.** Pirámide de Quauhtochco (hoy Huatusco), Veracruz, que posee el templo de estilo "azteca" en mejor estado de conservación (dibujos de Sergio Corona Cortés, Rafael Costábile H. y Francisco Gutiérrez Martínez).

FIG. 258





a.



b.

d.



c.

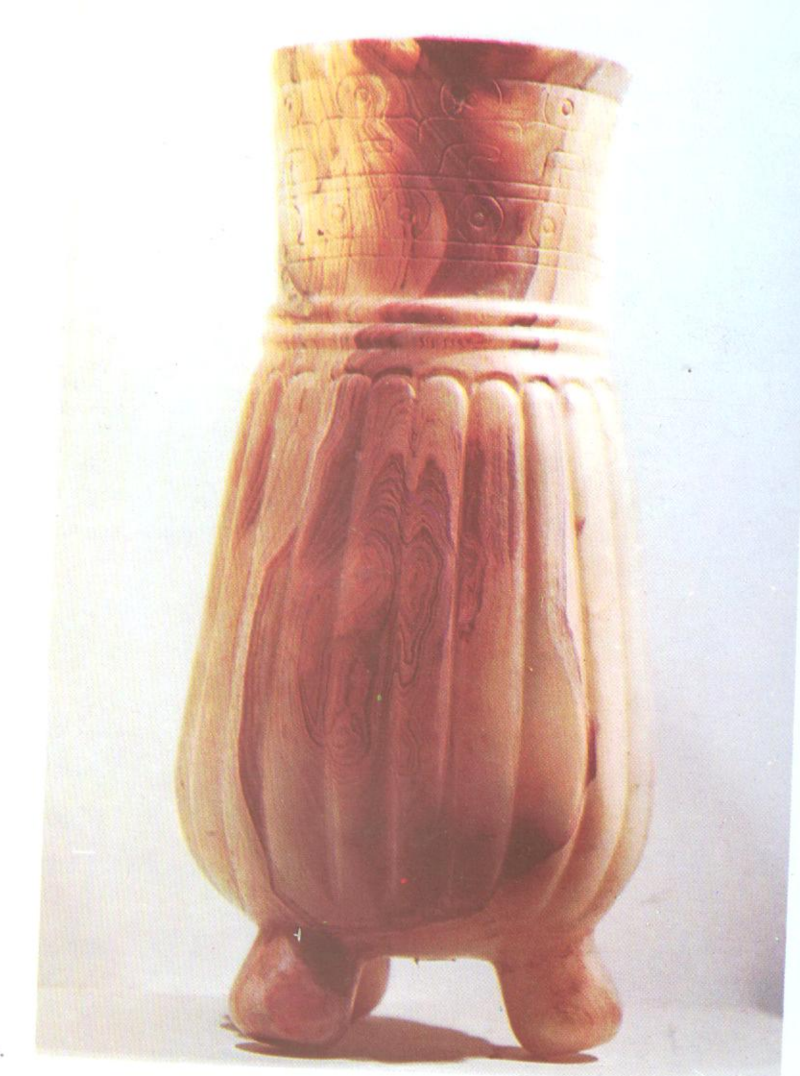


e.

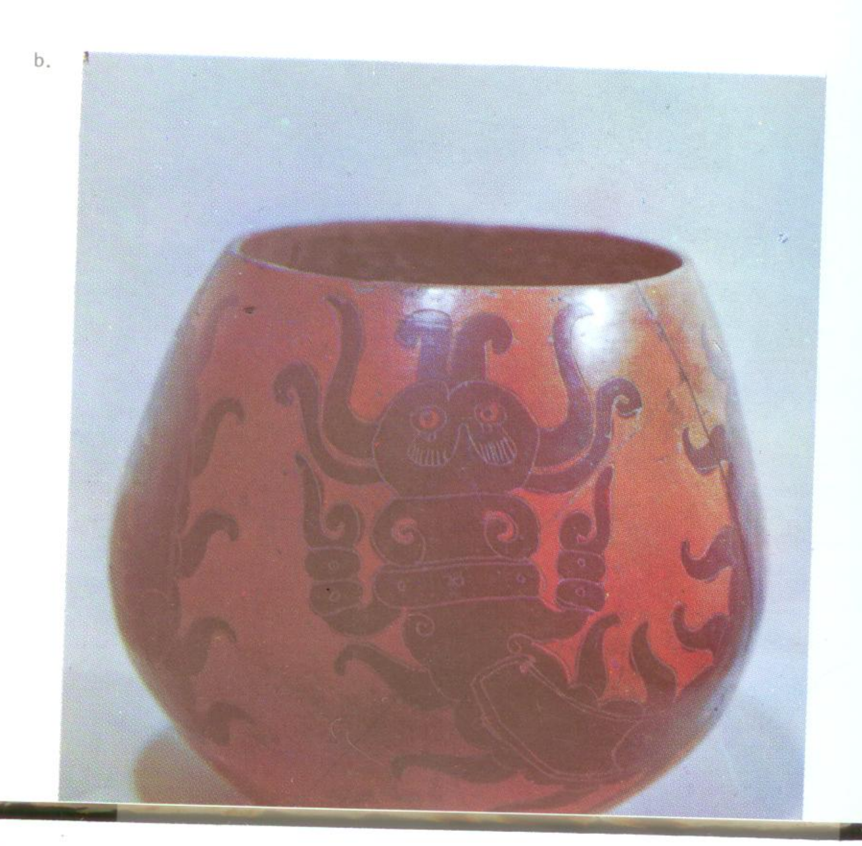




a.



b.



Durante la última fase del periodo postclásico, las penetraciones nonoalcas y chichimecas se asientan en nuevos centros tales como Zongolica y Misantla. Esta última ciudad, de trazo bastante regular, presenta en sus construcciones una interesante variante de alfardas cuyo remate, ensanchándose hacia arriba, armoniza con la gran cornisa triangular que corona el basamento en talud (fig. 257). En Quauhtochco, Comapán y Cuetlaxtlan, se asientan popolocas;[1] y la pirámide de Quauhtochco (fig. 257) que, como la que vimos en Teayo, conserva parte de su techumbre original, es ya francamente de estilo azteca (véase la pág. 244).

En cuanto a los totonacas, en parte dispersados, muchos de ellos emigraron hacia el sur. Abandonada la ciudad sagrada del Tajín, algunos núcleos se reagruparon, quizá alrededor de centros como El Clarín, Rincón de Negros y La Morena, antes de establecerse definitivamente en Tuzapán, Paxil, Cempoala y Quiahuiztlán.

FIG. 259. Aspecto parcial del cementerio central de Quiahuiztlán, Veracruz, visto desde el noreste; al igual que sitios como Comapán y San Isidro, este cementerio se caracteriza por sus tumbas que se asemejan a unos templos en miniatura, incluyendo al pequeño basamento escalonado, la escalinata provista de alfardas con remates salientes, y el santuario con su techo inclinado (dibujos de Paul Gendrop y Raúl Mejía Torres).

1. Conocidos también como "olmecas históricos".

FIG. 259

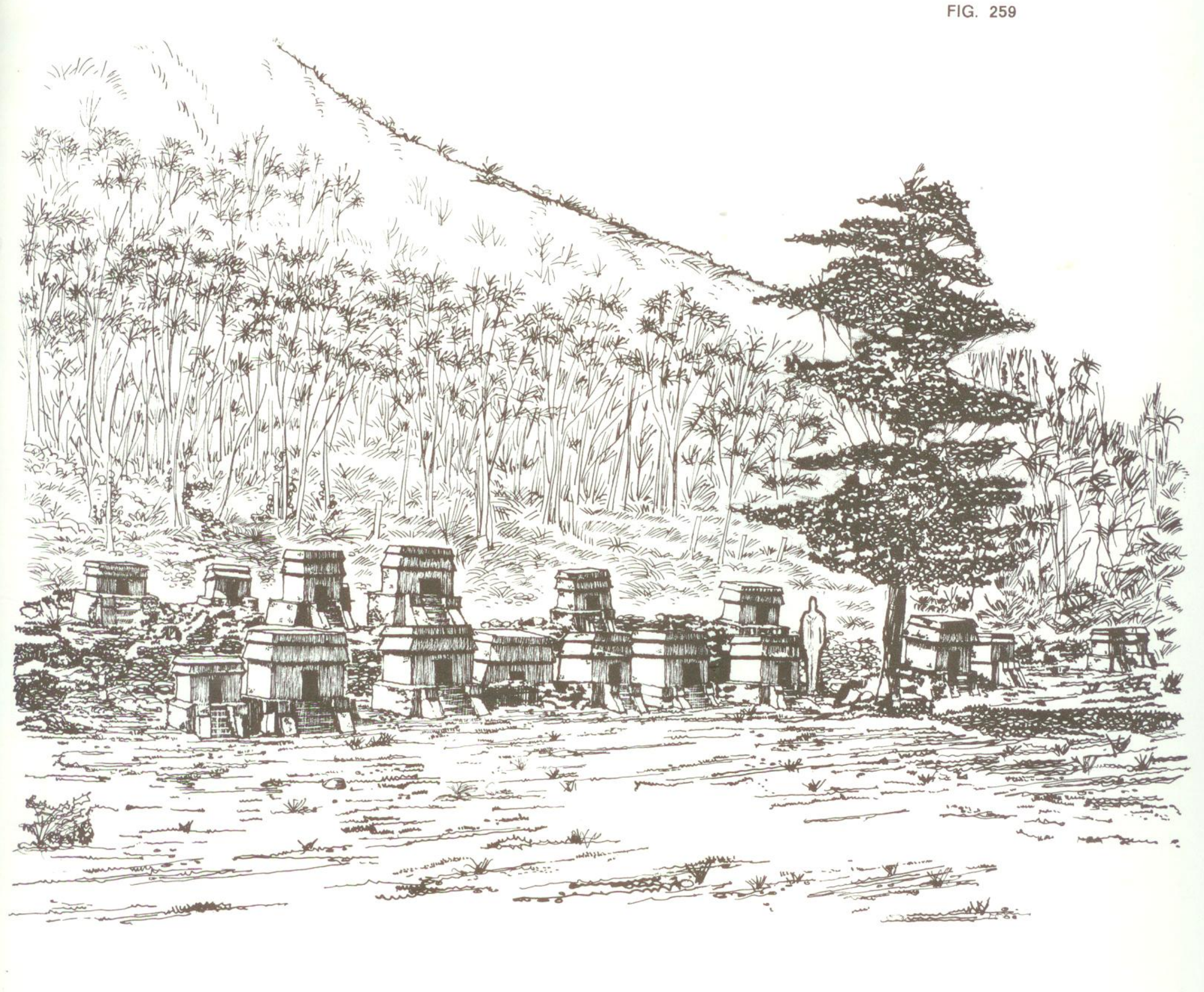
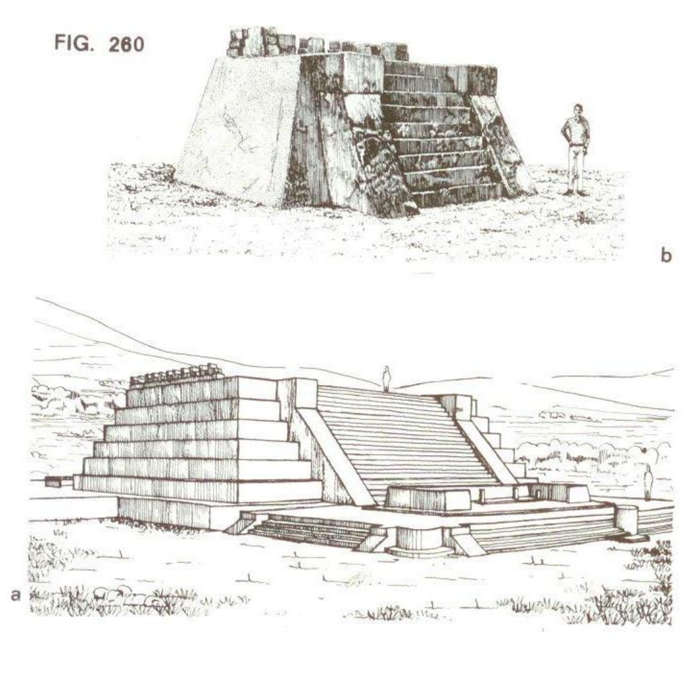


FIG. 260



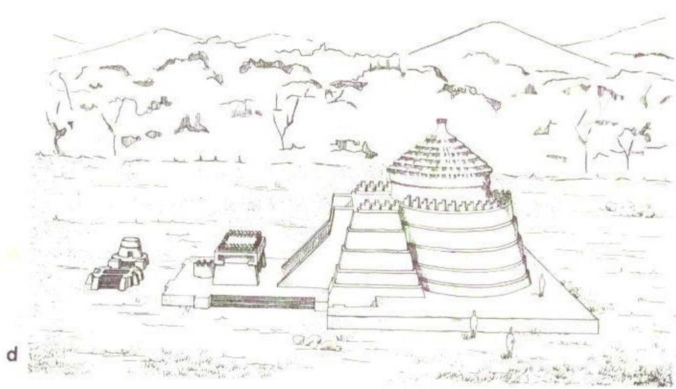


FIG. 260. a. El llamado "templo de las chimeneas" en Cempoala, Veracruz. b. Tumba 1, del cementerio central de Quiahuiztlan, Ver. c. Cabeza de una estatuilla de barro de influencia azteca, procedente del centro de Veracruz; se trata de una interpretación totonaca de un tema muy frecuente en la estatuaria azteca: el de Xipe-Tótec, "nuestro señor el desollado", y que suele representarse como un niño o un adulto vistiendo la piel de un sacrificado (véase la pág. 263). d. El llamado "templo del dios del Aire" en Cempoala, Veracruz, según planos de José García Payón; esta modalidad de basamento que combina la planta circular con la rectangular, se vuelve frecuente durante el horizonte postclásico y suele asignarse al culto de Quetzalcóatl-Ehécatl, dios del Aire (dibujos de Maximiliano Arreola Vilchis, Rafael Moranchel, Esperanza Arias Salum y Sergio A. Castillo González).

Los centros ceremoniales que se crean entonces muestran un trazo urbano más abierto, aunque una arquitectura formalmente más pobre, comparada con la que floreció durante el esplendor de El Tajín (véanse las págs. 150 a 153).

Cempoala, la última capital totonaca, la primera ciudad que pisaron Cortés y sus hombres[2] se compone de varios conjuntos arquitectónicos generalmente levantados sobre grandes plataformas artificiales formando recintos amurallados, con el doble carácter defensivo y de protección contra las inundaciones.[3] Sus edificios, hechos de cantos rodados, muestran sus ángulos ligeramente redondeados y suelen ostentar almenas escalonadas (fig. 260), elementos que ya hemos observado también en la arquitectura huasteca (véase la pág. 226).

Al lado de estas características propias de la zona del Golfo, como algunas reminiscencias de nichos al estilo de El Tajín, aparecen influencias de otras zonas[4] y, particularmente, como era de esperarse, del altiplano: el proceso de *mexicanización* que se venía operando desde la época tolteca, no hace, en efecto, sino incrementarse en tiempo de los aztecas que dominan la región. Así lo vemos en las proporciones de los basamentos, la fuerte inclinación de los taludes y el remate de las alfardas. Hacen su aparición los templos dedicados al dios del aire (fig. 260), originados quizá en Tula (véase la pág. 170), con su típica silueta que se asemeja a la de las *yácatas* tarascas (pág. 209).



2. Después de haber sido sometidos por Cortés, los cempoaltecas contaron entre sus más leales aliados, a los que se unirían más tarde los tlaxcaltecas. 3. Véase Ignacio Marquina, obra citada, págs. 460-461. 4. Podemos citar ciertas similitudes con Cholula (como el empleo de calaveras de barro como parte de la ornamentación arquitectónica), la disposición del templo sobre el basamento a la usanza maya, etc.

Una interesante innovación regional es la costumbre de construir tumbas-mausoleos que afectan la forma de una pirámide en miniatura, con su templo, su escalera y sus alfardas, como lo vemos, por ejemplo, en los cementerios de Quiahuiztlán (figs. 259 y 260-*b*).

Aparte de la cerámica *comercial* o importada de otras zonas, la *anaranjada delgada* y la *plomiza* toltecas, surgen a partir del postclásico temprano varios estilos regionales, tales como la cerámica *metálica* (imitación *plomiza*), polícroma, raspada y esgrafiada. Destacó hacia el último periodo la producción de la Isla de Sacrificios[5] —con sus motivos en relieve sobre fondo café amarillento— así como las vigorosas estilizaciones de animales pintados en los platos y los cajetes de Cerro Montoso (figura 261 y lám. XXVIII). Y no olvidemos las hermosas vasijas en alabastro, de forma animal o vegetal, algunas de gran elegancia (lám. XXVIII).

Las influencias tardías procedentes de Cholula y de la hegemonía azteca (véanse las págs. 224 y 247) no debilitaron los estilos locales, sino que los encauzaron hacia un realismo vigoroso, que se aprecia tanto en la escultura monolítica (véase página 243) como en la cerámica (fig. 261).[6]

Ha llegado el momento de hablar de Cholula, centro destinado desde tiempos preclásicos a ser un importante santuario, debido quizá en gran parte a su privilegiada situación geográfica en pleno valle de Puebla, principal encrucijada entre el Altiplano Central, el Golfo de México, Oaxaca y la zona maya.

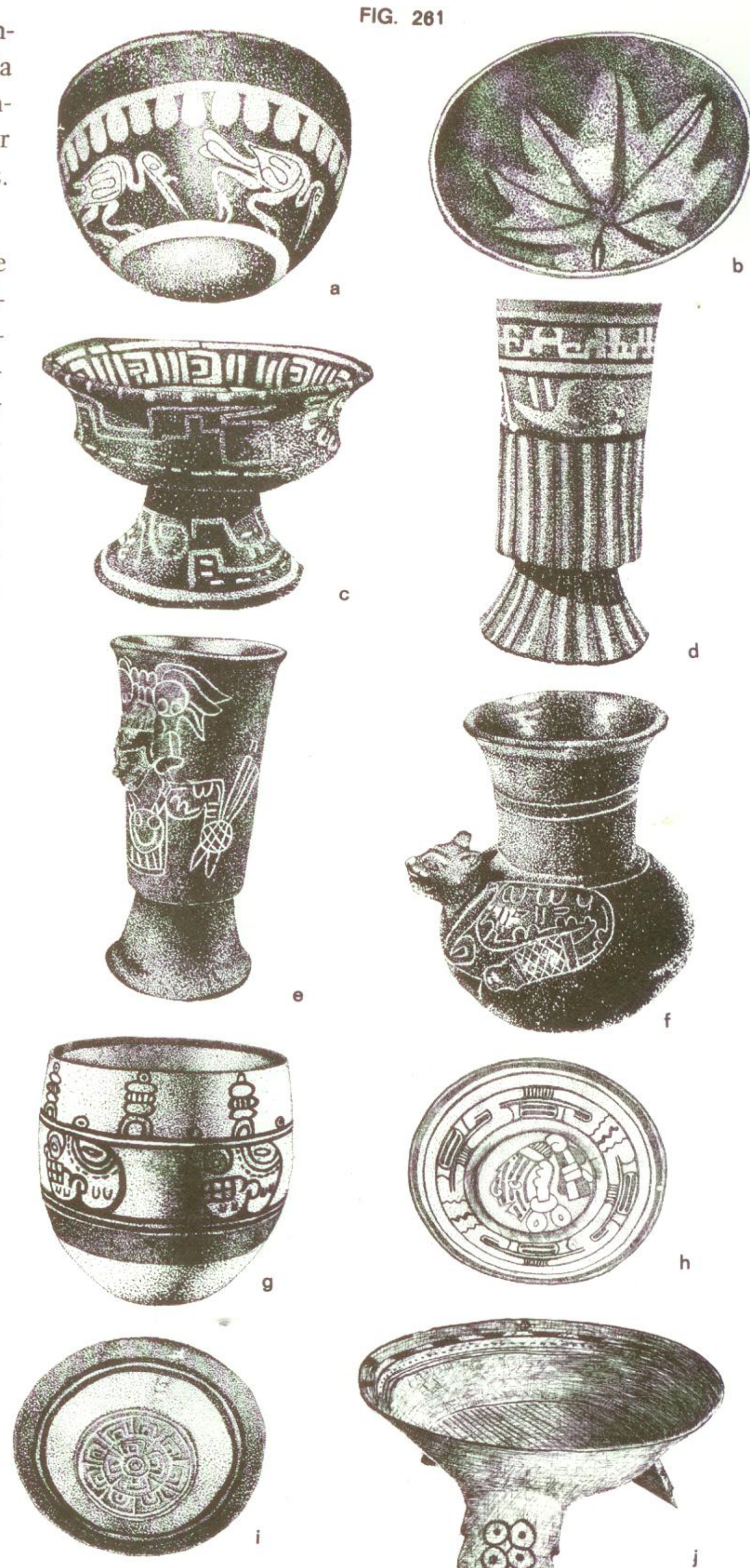
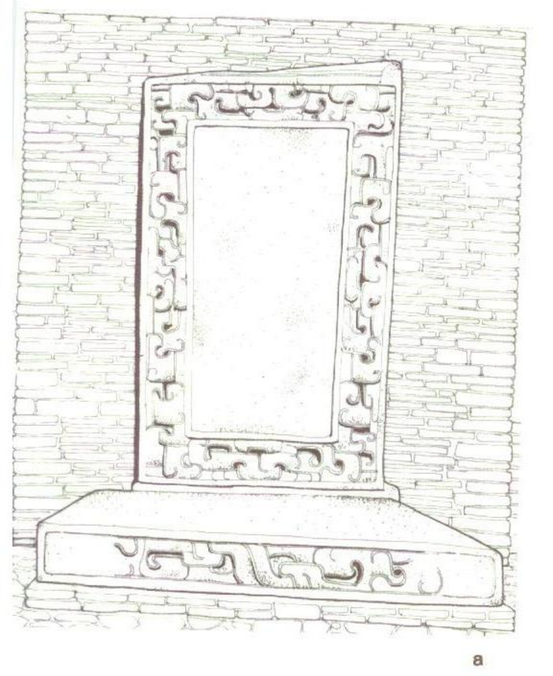


FIG. 261. Ejemplos de cerámica veracruzana de época postclásica. **a., b.** Tipo "anaranjado sin desgrasante". **c., d.** Tipo "anaranjado fino", Isla de Sacrificios. **e. f.** Tipo "metálico", Isla de Sacrificios. **g.** "Polícroma totonaca". **h.** Tipo "Isla de Sacrificios III". **i.** Tipo "fondo sellado" azteca. **j.** Cajete trípode aztecoide, Quauhtochco (dibujos de Salvador Fontana Guerrero, Arturo Saviñón Padilla, Antonio Maciel y Alma Aguilar Corona).

5. Esta pequeña isla situada frente al actual puerto de Veracruz era en tiempos prehispánicos un importante santuario, y los españoles le pusieron ese nombre cuando, al desembarcar por primera vez en ella, hallaron huellas recientes de sacrificios humanos. **6.** Según Alfonso Medellín Zenil.



a

FIG. 262



b

FIG. 263

a

b

c

d

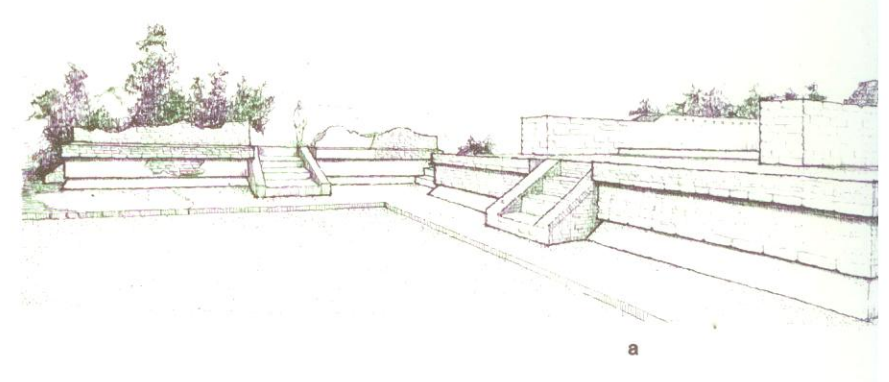
CHOLULA

La llamada *gran pirámide* de Cholula, fruto de muchas etapas de superposición que abarcan más de un milenio, llegó a ser el complejo arquitectónico más voluminoso que se conoce hasta la fecha en Mesoamérica. Se inició hacia principios de nuestra era, poco después de las grandes pirámides de Teotihuacán, con una pirámide de base sensiblemente cuadrada, de más de 100 metros de lado, formando varios cuerpos escalonados construidos sobre un núcleo de adobes, y en cuya plataforma superior fueron añadidos nuevos cuerpos que rematan en grandes *tableros*. Estos últimos (fig. 263 *a*), que aún conservan pinturas, al parecer de insectos, son muy similares en su estilo a los clásicos tableros teotihuacanos y podrían ser, al igual que aquellos tableros recién descubiertos (véase la pág. 72), coetáneos de la pirámide de Quetzalcóatl (pág. 48).

Este conjunto arquitectónico fue recubierto, ya en pleno periodo clásico, con una nueva pirámide, de dimensiones aun mayores, [8] que muestra un estilo local sin paralelo hasta ahora en ninguna otra ciudad prehispánica. Consta de varios cuerpos escalonados íntegramente formados por escalones, con ángulos remetidos en su costado oriental y, como única ornamentación, con anchos canales de desagüe simétricamente dispuestos en las fachadas (fig. 263-*d*). Esta impresionante versión o tema de la pirámide escalonada, concebida toda ella como una inmensa escalinata, volvería a adoptarse más tarde en una nueva superposición, junto con una serie de elementos arquitectónicos que empezaban a invadir los costados de la pirámide mayor: escalinatas, plataformas y taludes cuyos remates verticales, con cornisa y cuadros pintados de color oscuro simulando nichos guardan un lejano parecido con El Tajín, parecido que se hace mucho más palpable en este imponente trono, formado por dos enormes lápidas labradas con las *volutas entrelazadas* típicas del Totonacapan (figura 262-*a*). Y siguen apareciendo, adosados o superpuestos unos a otros, conjuntos ceremoniales y

palacios: edificios con variantes locales de *tablero*, largos muros que aún ostentan restos de pintura,[9] grandes basamentos escalonados, con ingeniosos sistemas de desagüe integrados por jarros, etc. (figura 264).

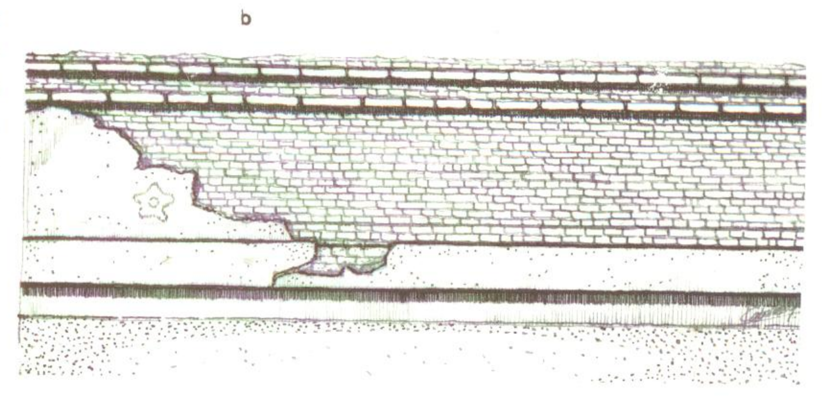
Nos encontramos ya hacia fines del periodo clásico, en una época en que Cholula, junto con El Tajín y Xochicalco, habría de sobrevivir al eclipse casi general de las grandes culturas teocráticas. A principios de la época tolteca, habremos de ver crecer todavía la pirámide de Cholula hasta constituir una especie de acrópolis o, más bien, un enorme conglomerado irregular de 400 o más metros de lado.[10] Y en la última fase del periodo *histórico*, detenido al fin su crecimiento,[11] se multiplicarían por otros rumbos de la ciudad templos y palacios que, junto con los afamados talleres de cerámica (véase la pág. 224), harían de Cholula, hasta la época de la Conquista, un santuario muy importante así como un renombrado foco cultural.[12]



a

FIG. 264

b



c

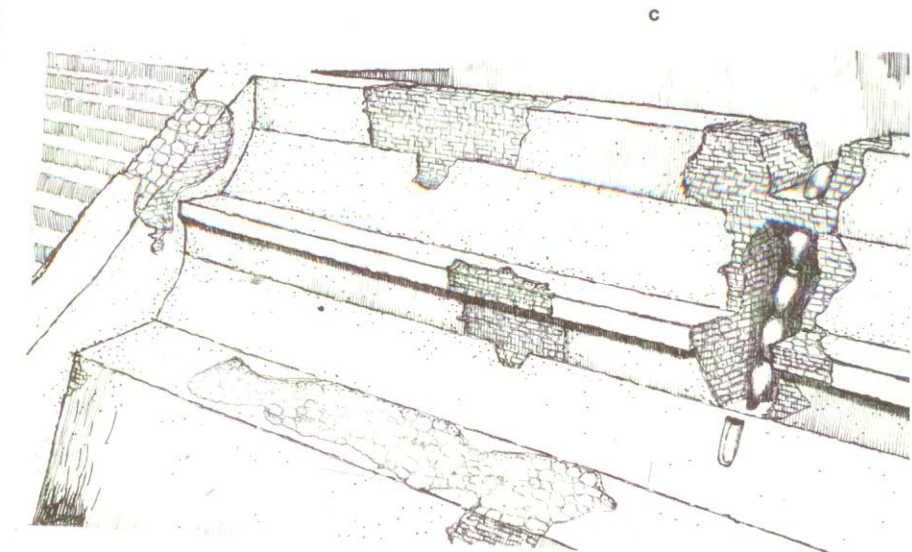


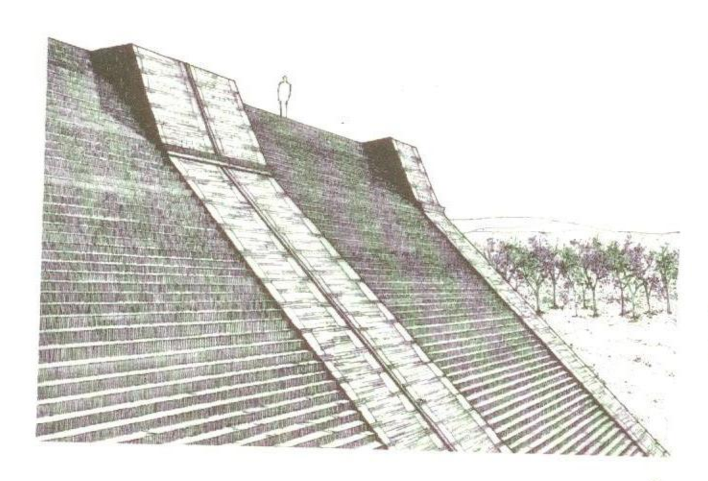
FIG. 262. Objetos hallados en Cholula, Puebla **a.** Altar-trono recientemente descubierto, constituido por dos grandes lápidas monolíticas cuyos frisos labrados en bajorrelieve presentan "volutas entrelazadas" de clara influencia veracruzana. **b.** Perrito moldeado en barro y pintado (dibujos de Ignacio Cabral y Esperanza Arias Salum). **FIG. 263.** Algunas de las diversas etapas de construcción de la llamada "gran pirámide" de Cholula. **a.** Detalle de tablero policromado que pertenece a una primera fase de construcción. **b.** Otra variante local de tablero decorada con un hermoso diseño de "petatillo" en relieve. **c.** Una tercera variante de tablero provista de un complejo talud cóncavo en que se recortan diseños escalonados. **d.** Reconstrucción hipotética de una de las fases intermedias de la "gran pirámide", enteramente compuesta de escalinatas; nótese el ritmo que se logra mediante la presencia de anchos canales de desagüe pluvial (dibujos de Paul Gendrop y Pedro Dozal). **FIG. 264.** Detalle de algunos de los edificios recientemente descubiertos en Cholula, al suroeste de la llamada "gran pirámide". **a.** Pequeños templos con variante local de "tableros". **b.** Muro con cornisas y restos de pintura mural. Nótese el característico aparejo de las piedras. **c.** Detalle de un gran basamento escalonado que muestra al desnudo un ingenioso *sistema de desagüe pluvial, constituido por unos tubos de barro cocido* en forma de jarrones sin fondo (dibujos de Eugenio Caballero G.).

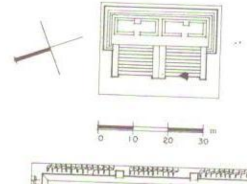
7. Presenta la misma orientación que la "pirámide del Sol" en Teotihuacán (véanse las págs. 45 a 47). **8.** *De unos 190 metros por lado.* **9.** Que consisten en grandes franjas de color dispuestas en forma diagonal, y similares a las que aparecen como "fondo" en algunos murales teotihuacanos. **10.** La envolvente general de este gran conglomerado tiene una silueta aparentemente similar a la que vemos en el basamento de Izamal en Yucatán (pág. 174); **11.** Sólo se encuentran en algunas plataformas superiores, restos de entierros de la última época. **12.** Los caciques de Cholula, Huejotzingo y otras ciudades cercanas, se reunían para unos torneos poéticos (véase Miguel León Portilla, «Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares», págs. 126 y sigtes.).


Teotihuacán
Cuautitlán
Tenayuca
Texcoco
Huexotla
Tlacopan
Tlatelolco
Tenochtitlán
Ixtapalapa
Colhuacan
Tlapacoya
Xochimilco
Chalco
Mixquic

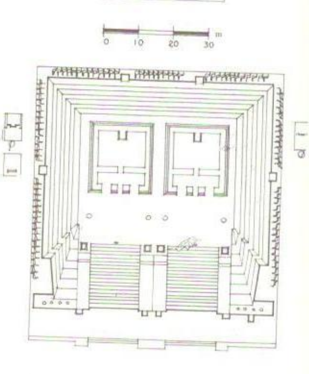
SUPERPOSICIONES

EN TENAYUCA









CEREMONIA

DEL FUEGO NUEVO

a

b

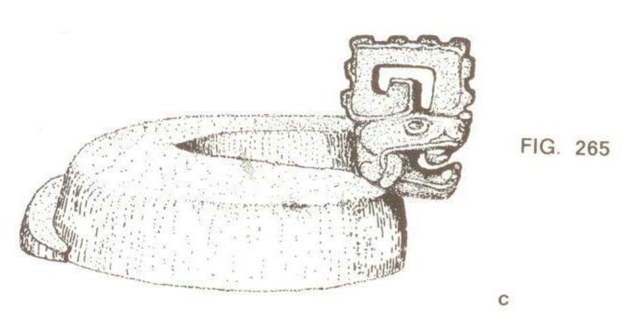
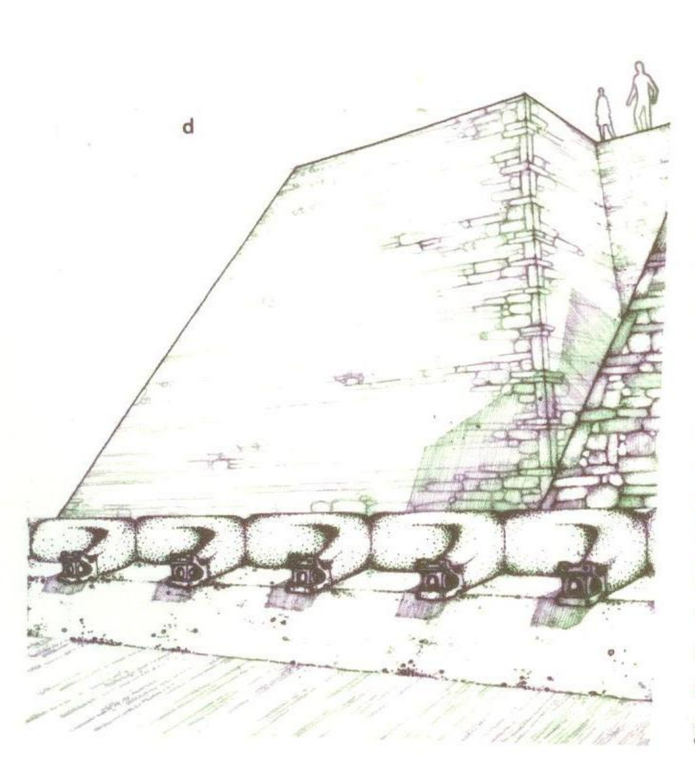


FIG. 265

c

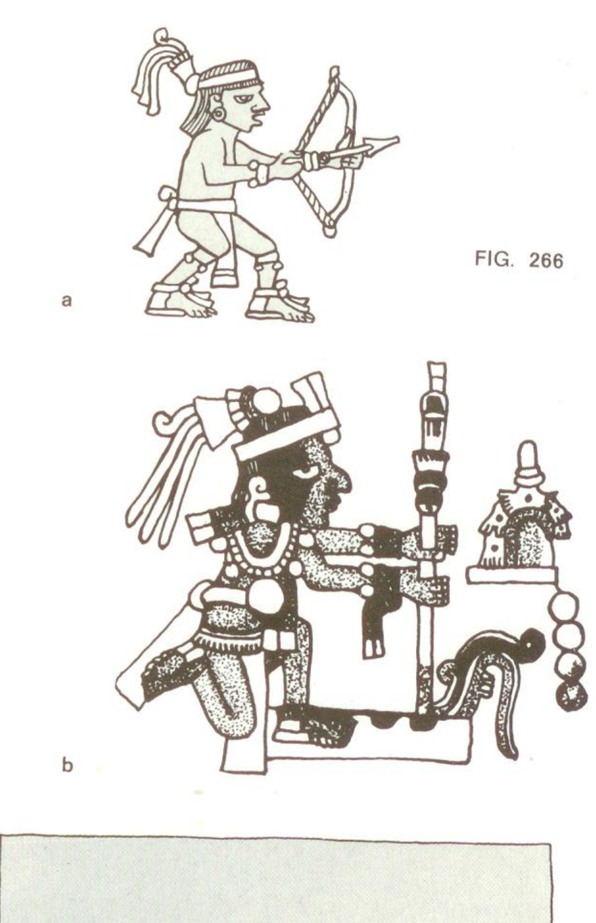
d



El valle de México (véase el mapa, pág. 238) nuevamente fue escenario de cambios políticos durante el siglo XII. Nuevas hordas chichimecas irrumpen del norte al mando de Xólotl. Destruyen Tula hacia 1168, infligiendo una derrota definitiva a los toltecas en Culhuacán hacia 1200 y asentándose en Tenayuca en 1224. Se asiste con ello a la desintegración del imperio tolteca y a la dispersión de los toltecas en diferentes núcleos,[13] algunos de los cuales se reagruparían en las zonas de Puebla, Oaxaca y el Golfo, desalojando de paso a los olmecas históricos que entonces vivían en Cholula y reforzando, al penetrar en la península de Yucatán, el *renacimiento* maya-tolteca de ciudades como Chichén Itzá y Mayapán (véanse las páginas 188 y sig.).

La pirámide de Tenayuca, primera capital de los nuevos amos chichimecas,[14] nos permite seguir la evolución del tipo de arquitectura que habría de dominar durante los últimos tres siglos de vida prehispánica, pues no sólo se encuentra en buen estado la conservación (fig 265), sino que es hasta la fecha el único caso comprobado en que cada una de las principales etapas de superposición coincide con el final de un *ciclo* de 52 años y su correspondiente celebración de un *Fuego nuevo* (figura 266).

Desde un principio mostró la típica costumbre de levantar un doble templo sobre un mismo basamento escalonado provisto de una escalera dividida en dos tramos paralelos (fig. 265). Los cuerpos que constituyen el basamento, verticales en las primeras épocas, se inclinan levemente a partir de la tercera y, después de la quinta, se prolongan a los lados de la escalera a manera de contrafuertes; estos últimos, al igual que en los templos de Tikal (véase la pág. 94), provocan un juego de ángulos entrantes y salientes que aumentan el impulso vertical del edificio. Es extraño observar también cómo los propios templos, cargados hacia la parte posterior de la plataforma, recuerdan vagamente en su silueta general la forma de algunos templos mayas de época clásica, aunque de una concepción y una técnica muy diferentes[15] (pág. 244). Estos elementos, aunados a otros de origen tolteca como los remates levantados de las alfardas y las cabezas de serpientes, acaban dando un estilo arquitectónico llamado *azteca*, quizá no tanto porque lo hayan creado los aztecas, sino por haber sido ellos quienes más hicieron por difundirlo hasta zonas tan lejanas como Guatemala (véanse las págs. 201, 232 y 234).



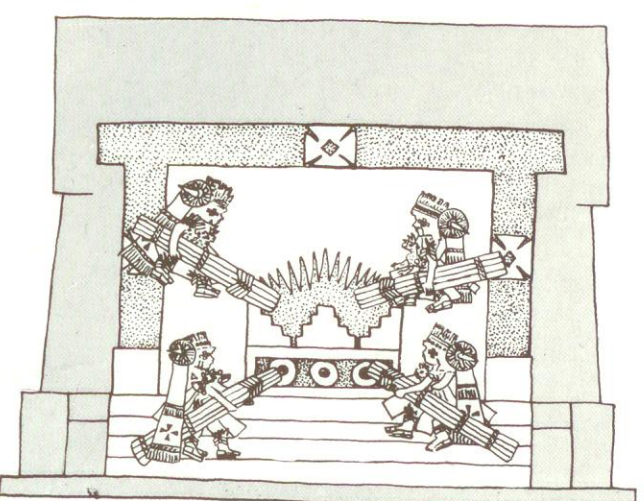
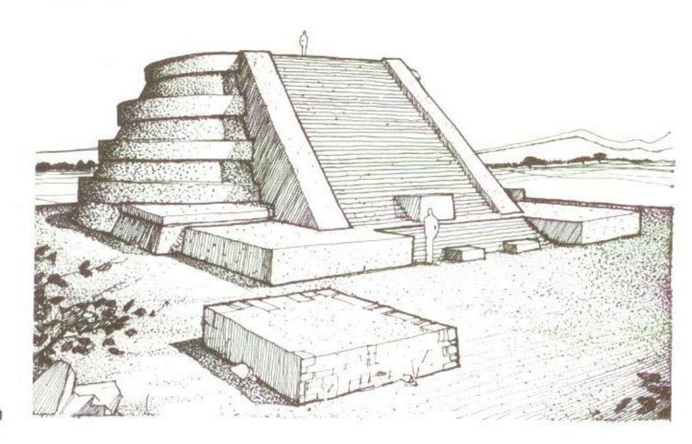


FIG. 265. Aspecto del templo mayor de Tenayuca (Estado de México), la antigua capital del reino chichimeca. **a.** Detalle de la doble escalinata correspondiente a la quinta época de construcción de la pirámide. Nótese la doble alfarda central que se levanta hacia la parte superior, así como la típica disposición de las piedras en los refuerzos de las aristas. **b.** Plantas comparadas de la primera y octava o última época de construcción de esta pirámide. Las diversas superposiciones se hicieron utilizando en cada caso como núcleo el edificio de época anterior, como suele ocurrir en la arquitectura mesoamericana. **c.** Detalle de una "xiuhcóatl" o "serpiente de fuego", especie de "dragón" protector del sol, que se halla al pie de la pirámide en el costado sur, y cuya cabeza (al igual que la de otra que se encuentra en el costado norte), parece indicar la dirección de la puesta del sol durante los solsticios. **d.** Detalle de dos épocas de superposición de la pirámide, costado sur, mostrando al pie del basamento la banqueta adornada con grandes serpientes, que corresponde a las últimas etapas de construcción; al igual que la "pirámide del Sol" en Teotihuacán, la escalera mira hacia la dirección en que el sol se pone el día que pasa por el cenit (dibujos de Francisco Gutiérrez Martínez, Luis Acosta Aguirre y Braulio Aedo Castillo). **FIG. 266. a.** Hombre armado con arco y flecha, según el mapa de Alonso de Santa Cruz. Simboliza el espíritu bélico propio de aquella época. **b.** Sacerdote encendiendo el fuego ritual al frotar rápidamente entre sí dos palos, según el códice mixteca Vindobonensis. **c.** Representación de la ceremonia del Fuego Nuevo, según el codice Borbónico; vemos a cuatro altos sacerdotes encendiendo simultáneamente "atados" de leña (dibujos de Irma Carballo R. y Paul Gendrop).

13. Esta dispersión, que origina en parte la leyenda épica de la pugna entre Tezcatlipoca y Quetzalcóatl (véase la pág. 173), puede explicarse por la separación de dos grupos de distintas tendencias políticas: los tolteco-chichimecas por una parte, y los tolteco-nonoalcas de influencia xochimilca, que habían convivido en Tula. **14.** Su capital se trasladará bajo Quinatzin, el cuarto monarca chichimeca, a Texcoco, cuna del famoso rey poeta y filósofo Nezahualcóyotl. **15.** En efecto, lo que era, por ejemplo, en la arquitectura del Petén, pesada crestería de mampostería, no es aquí sino un alto y liviano techo inclinado sostenido por una armazón de vigas de madera, rematado con almenas en formu de caracoles cortados y de mariposas (véase la pág. 257).

FIG. 267



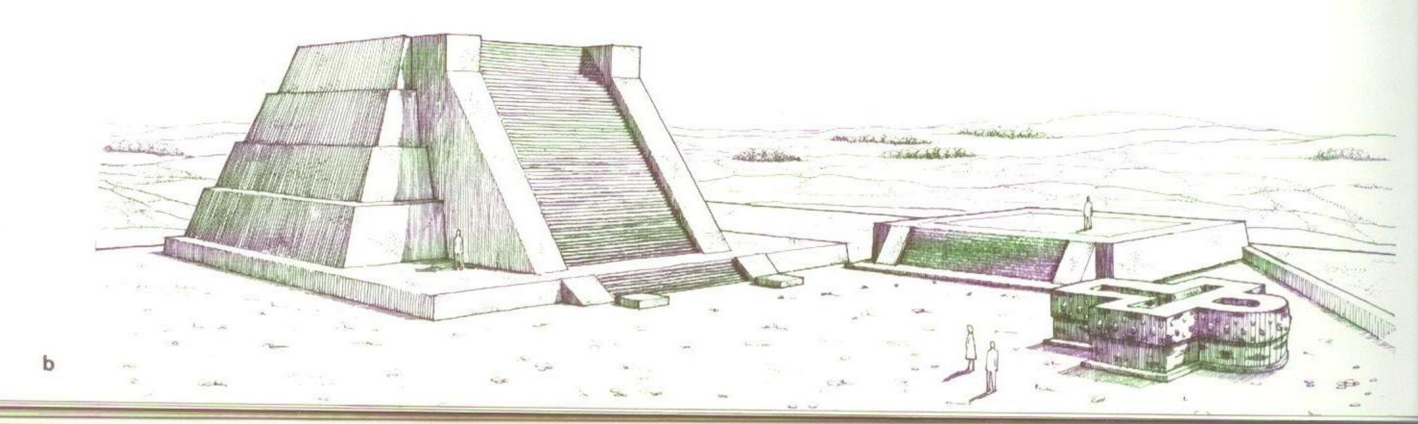
a

FIG. 267. Edificios de la ciudad matlatzinca de Calixtlahuaca, Estado de México, destruida por los aztecas en 1510, a. Reconstrucción de la cuarta y última época de la pirámide semicircular dedicada a Quetzalcóatl-Ehécatl, dios del Aire. b. El conjunto conocido como "templo de Tláloc"; nótese hacia la derecha el gran altar de planta cruciforme, de cuyos paramentos hechos de "tezontle" sobresalen cráneos y piedras redondeadas (dibujos de Pedro Dozal y Samuel Hernández López, según planos de Ignacio Marquina). FIG. 268. Ejemplos de edificios de época azteca labrados en la roca. a. El llamado "baño del rey" en Tetzcutzingo, Estado de México, cerro en el que Nezahualcóyotl tenía sus baños y jardines. En este cuadro pintado al óleo por el gran paisajista José María Velasco (M.N.A.), vemos restos de la gran pila de planta circular que, al igual que las bancas, nichos y escalones, aparecen cortados en la roca que forma el cerro, desde donde se domina una gran extensión del valle de México. b. Detalle de la banqueta interior del templo monolítico de Malinalco, Estado de México. Muestra la piel de un "océlotl" extendida sobre la banca, con la cola enhiesta contra el muro del santuario; a los lados del "océlotl" se encuentran esculpidos dos cuerpos de águilas, así como en el piso sobre el eje de acceso. c. Representación de un templo con entrada en forma de fauces serpentinas, al igual que el templo monolítico de Malinalco (véase d.), según el códice Borgia. d. Reconstrucción del templo monolítico de Malinalco (1476-1520 d.c.), según planos de Ignacio Marquina y fotos; con excepción de los gruesos muros que avanzan hacia el frente y sostienen la viguería del pórtico de acceso, todos los demás elementos, incluyendo el basamento y la escalinata con sus grandes esculturas de bulto (hoy mutiladas), son tallados directamente en la roca del cerro. Nótese la puerta de entrada, con el único arco de medio punto conocido en Mesoamérica (explicable por el hecho de ser monolítico). Esta puerta afecta la forma de unas enormes fauces serpentinas, cuyos grandes ojos y colmillos vemos a ambos lados; se pisa incluso la enorme lengua bífida al penetrar en el santuario; en el interior, de planta circular, corre contra la pared del fondo una banca en forma de herradura, en la que se encuentran las esculturas mencionadas arriba (dibujos de Ignacio Cabral, Paul Gendrop y Pedro Dozal).

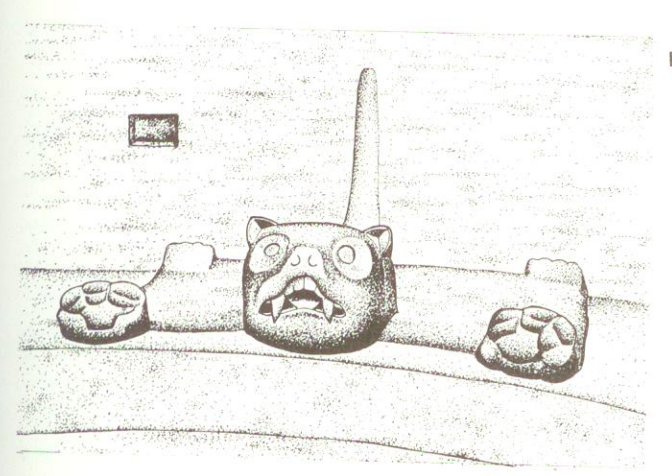
Aparte de sitios como Teopanzolco y El Tepozteco, en Morelos, cuyos edificios ostentan las características aztecas que acabamos de mencionar,[16] conviene citar, en otro centro contemporáneo como Calixtlahuaca, la pirámide de planta circular dedicada al dios del aire. Quetzalcóatl-Ehécatl (fig. 267), así como la extraña versión del gran tzompantli que forma parte del *templo de Tláloc* (fig. 267).

Pero una de las más interesantes innovaciones de la época azteca, que constituye además un caso único en la arquitectura mesoamericana, es la aparición de edificios total o parcialmente tallados en la roca viva, como vemos en los baños de Nezahualcóyotl (fig. 268), excavados en el cerro de Tezcutzingo, donde el *Salomón mexicano*[17] tenía sus invernaderos con plantas y aves tropicales, como los tuviera más tarde Moctezuma en sus huertas de Oaxtepec y en sus jardines de México.

Malinalco representa la culminación de este tipo de arquitectura, labrando en el flanco de la montaña varios edificios entre los cuales se encuentran grandes salones de planta rectangular y templos de planta circular,[18] incluyendo unas escaleras y terrazas así como una ingeniosa red de canales de desagüe pluvial destinada a proteger los edificios contra la erosión. El conjunto se complementa mediante terrazas artificiales, muros de retención y algunos muros y construcciones hechas de mampostería. Destaca por sus delicadas proporciones y sus esculturas el pequeño templo monolítico de planta circular, con su entrada en forma de fauces serpentinas y las hermosas esculturas de su santuario: los cuerpos disecados, a manera de trofeos, de tres águilas y un océlotl, integrados a una banca semicircular (fig. 268).



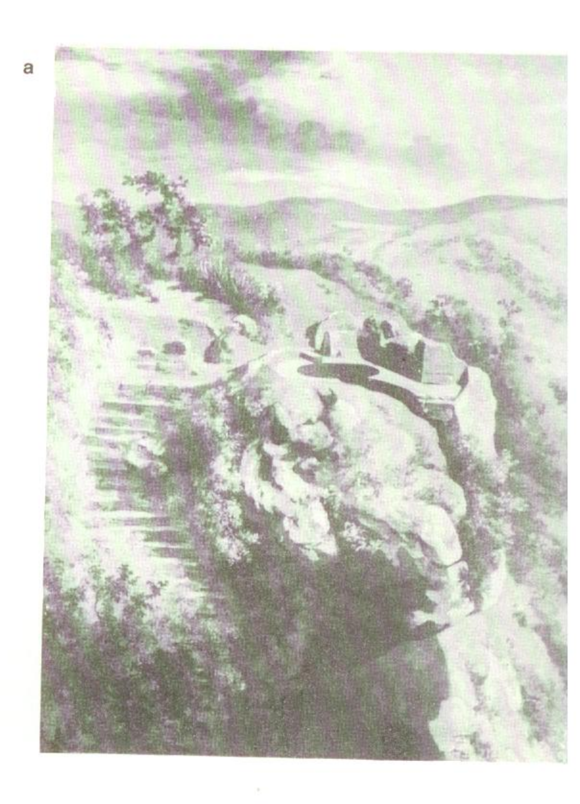
b



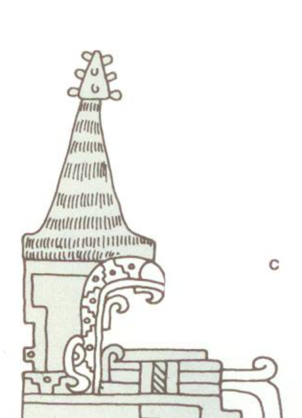
b

FIG. 268

a



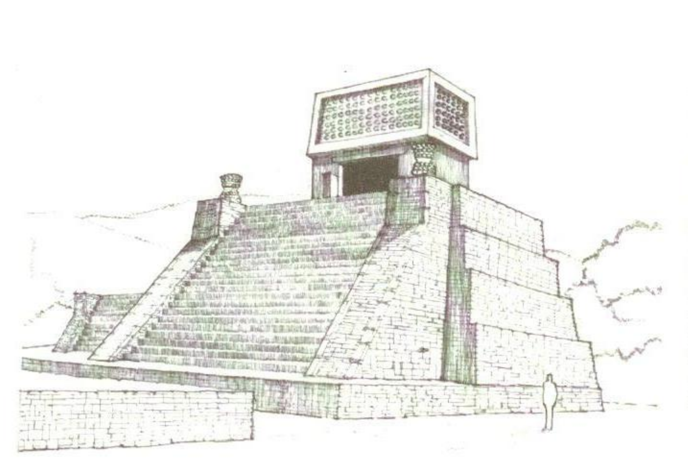
16. La primera época de Teopanzolco presenta, en los cuerpos escalonados de su basamento, unas gruesas molduras salientes que acentúan aún más la aparente similitud con las construcciones del Petén (véase Ignacio Marquina, obra citada, págs. 216-222). **17.** Rey, poeta, filósofo, legislador, amante de la belleza e inclinado a rendir culto a un dios único. **18.** Existen en el suroeste de Estados Unidos casos similares de espacios interiores con planta circular: las llamadas "kivas" de los indios Pueblo (véase Ignacio Marquina, obra citada, págs. 290-295).



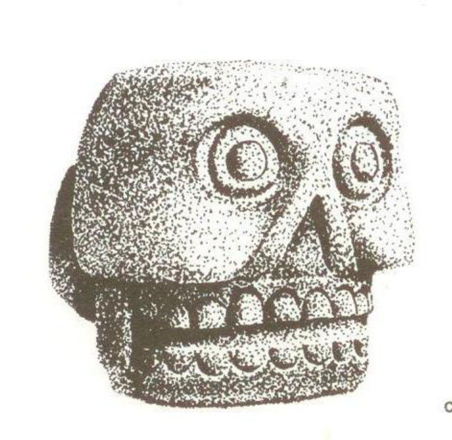
c

d

FIG. 269. a. Santa Cecilia Acatitlán, Estado de México, pequeño templo chichimeca enteramente reconstruido por el I.N.A.H., con el fin de mostrar un ejemplo claro de la llamada arquitectura "azteca". Nótense los grandes braseros donde se quemaba el "copal" o incienso indígena, la piedra de sacrificios y el típico techo alto e inclinado, del que sobresalen piedras redondeadas o "clavos". Sólo faltan las almenas que coronaban el techo. **b.** Corte constructivo del techo, mostrando las gruesas vigas que lo soportaban (y una especie de tapanco), las que integran el dintel y, finalmente, el paramento ligeramente inclinado del techo, con sus "clavos" empotrados que simbolizan el cielo estrellado. **c.** Calavera colosal de estilo azteca hallada en Santa Cecilia Acatitlán, y que debió haber estado empotrada en algún basamento o muro, como lo demuestra la gran espiga que ostenta en la parte posterior. **d.** Fragmento de un mapa azteca. Mapas similares a éste, que muestran un sentido bastante avanzado de la cartografía, fueron aprovechados por el mismo Cortés para completar la conquista de algunas regiones de México (dibujos de Francisco Gutiérrez Martínez, Jesús García Rojas A., Jorge Arriaga Cervantes, José Sayeg Nevares y Jorge Gutiérrez Zamora).

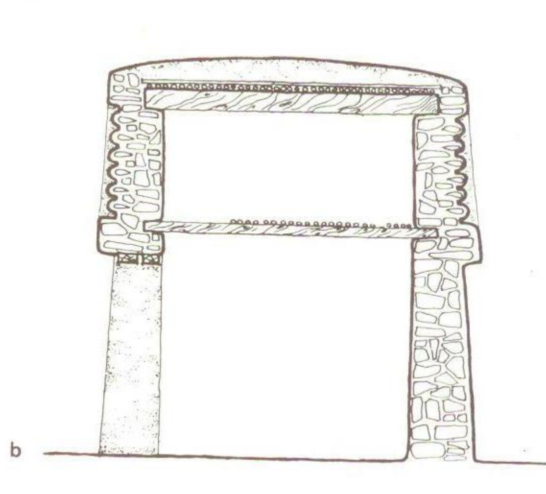


a

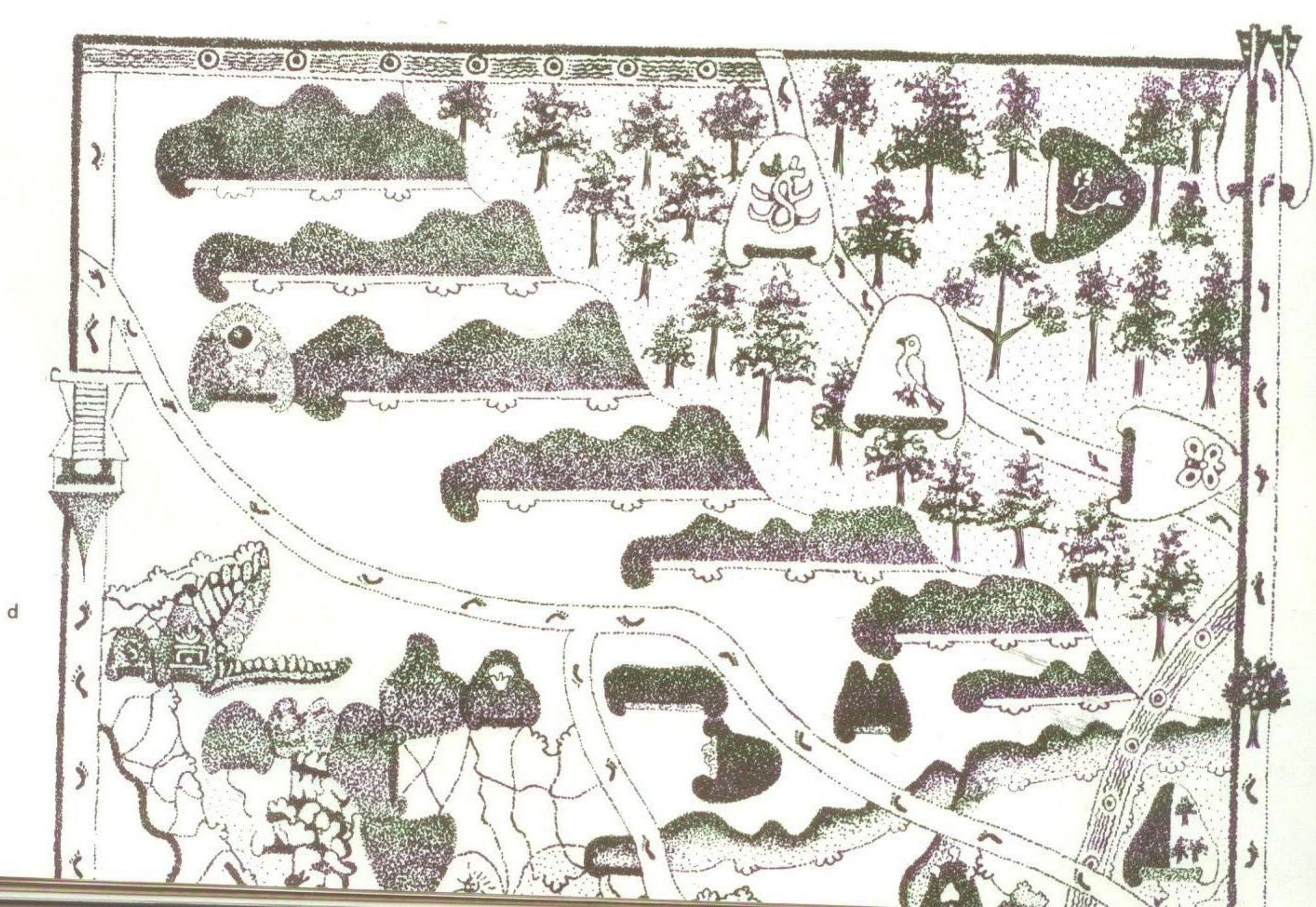


c

FIG. 269



b



d

LOS AZTECAS, PUEBLO ELEGIDO DE HUITZILOPOCHTLI.

Tribu de humilde y nebuloso origen nómada, los aztecas constituyen el último grupo de habla *náhuatl* que penetra en el valle de México. Se establecen hacia 1325 en unos islotes pantanosos del gran lago que aún ocupaba el centro del valle; ¿último lote concedido a estos indeseables bárbaros por los demás pueblos ribereños, o designio de su dios tribal Huitzilopochtli?[1] . . . De ahí harán surgir, en menos de dos siglos, la última metrópoli del antiguo México, Tenochtitlán, ciudad lacustre única en su género con sus *chinampas*[2] y su ingenioso trazo urbano. Cortés mismo, el orgulloso conquistador, comentaría en una carta a Carlos V la magnitud y hermosura de los apartamentos de Moctezuma, "... que en España no hay su semejante";[3] y Bernal Díaz del Castillo,[4] ante la incapacidad de describir tantas maravillas, hablará de "... ¡cosas nunca oídas, ni aun soñadas!" Clama orgulloso un poema azteca:[5]

"Haciendo círculos de jade está tendida la ciudad. Irradiando rayos de luz cual pluma de quetzal está México..."



FIG. 270. Cabeza de un "caballero águila", una de las principales órdenes militares aztecas. Esta escultura es una de las creaciones más depuradas de la estatuaria de este pueblo, a la vez que simboliza su peculiar espíritu bélico; procede de Texcoco, Estado de México, M.N.A. (dibujo de Arnauld Schönbrunn). **FIG. 271. a.** Representación de un guerrero azteca, según códice. **b.** Comerciante cargando con el "mecapal" a la usanza indígena; según el códice mixteca Fejérvary-Mayer. Esos "pochteca" aztecas constituyeron un factor muy importante en la conquista de nuevos dominios, pues actuaban como espías, y cualquier agravio que sufrieran era considerado como un desafío al poder azteca y podía servir de pretexto para una declaración de guerra. **c.** Representación de Huitzilopochtli, el dios tribal azteca, dios del Sol y de la guerra, según un bajorrelieve del "teocalli de la Guerra Sagrada" (M.N.A.); (dibujos de Irma Carballo R. y Paul Gendrop).

1. Recordemos que, según las crónicas aztecas, Huitzilopochtli había profetizado por boca de sus sacerdotes, que el pueblo mexica se fijaría definitivamente en el sitio en que vieran un águila que se posara sobre un nopal con una serpiente en el pico, cosa que ocurrió precisamente, según cuentan, en uno de los islotes del gran lago. Esta misma escena se ha perpetuado hasta nuestros días al aparecer en medio de la bandera mexicana. **2.** El sistema de "chinampas" o "jardines flotantes" (como subsiste todavía en Xochimilco), consiste en hundir balsas llenas de tierra, reteniendo ésta con las raíces de unos árboles, sembrados para tal efecto. **3.** Hernán Cortés, «Cartas de Relación a Carlos Quinto». **4.** Bernal Díaz del Castillo, obra citada. **5.** Ms. «Cantares Mexicanos», fol. 22 v., según Miguel León-Portilla, «Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares», pág. 93.

Sin embargo, no es sino a partir de 1428 cuando los aztecas, valiéndose de una ingeniosa alianza con otras dos ciudades vecinas,[6] comienzan a dar la medida de sus excepcionales cualidades guerreras y de su inflexible voluntad de triunfar: ¿no son acaso el *pueblo elegido* de Huitzilopochtli, el joven y bélico dios del Sol y de la guerra? Confiados en su glorioso destino de *guerreros del Sol*, llevaron sus conquistas en todas las direcciones, y necesitaron menos de un siglo para imponerse sobre la mayor parte de Mesoamérica (véase el mapa, pág. 239).

Para los aztecas la guerra es, comenta Alfonso Caso,[7] "... una forma de culto". Y en efecto, dentro de su religión severa y exigente, el sacrificio humano se torna cada vez más necesario para la renovación de las fuerzas divinas. Por ello instituyen la llamada *guerra florida* al cabo de la cual, y de común acuerdo con sus adversarios, los prisioneros son sacrificados, ¡envidiable destino que los transforma en *cuauhteca* o compañeros del Sol!

Este cárácter dramático y violento habría de reflejarse en el arte azteca, arte que Miguel Covarrubias[8] calificó como "...la última y más espectacular llamarada de la actividad indígena en México". Con una capacidad de asimilación poco común, los aztecas se fueron adueñando rápidamente de los elementos culturales de otros pueblos y lograron fundir las aportaciones más diversas en una formidable síntesis artística.

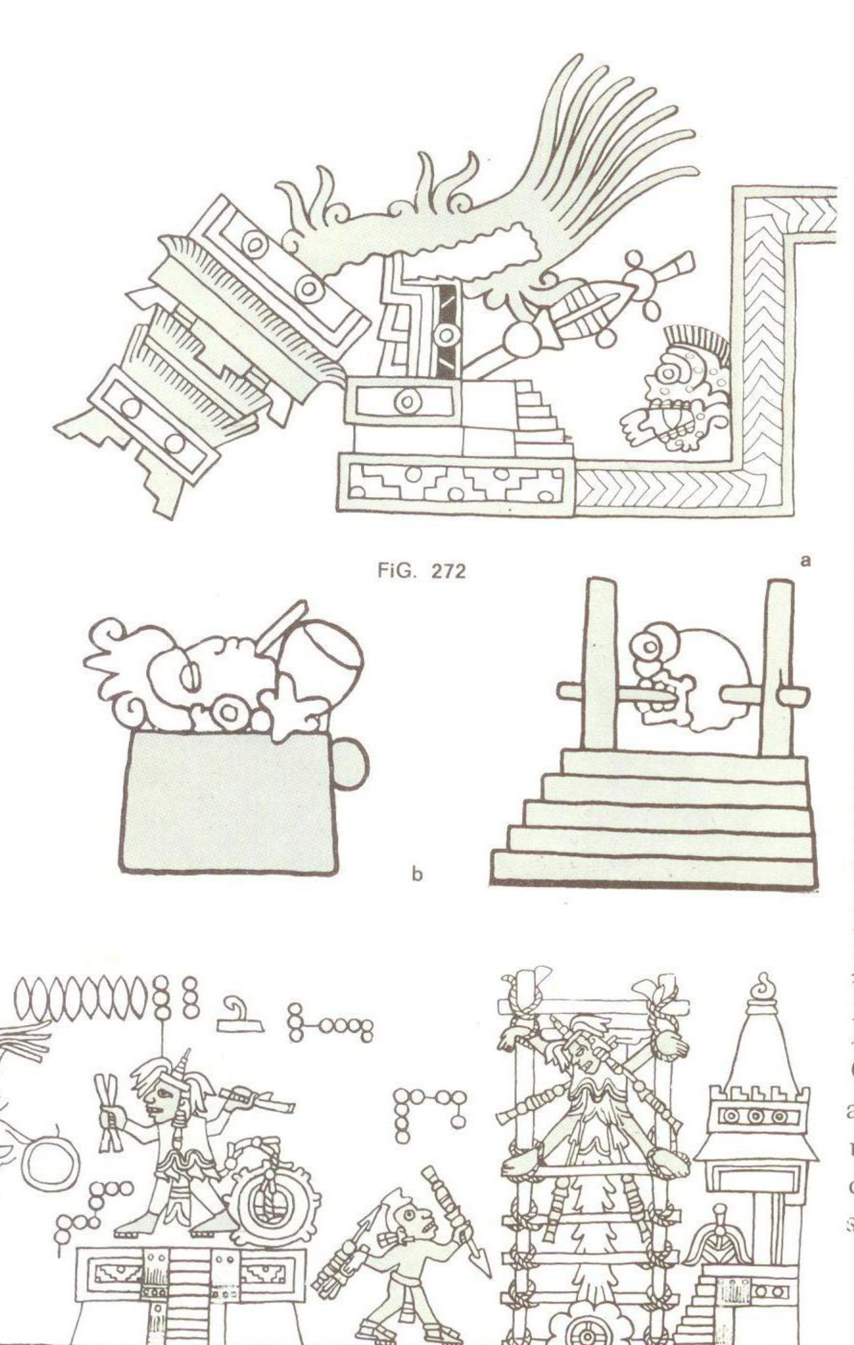


FIG. 272. Algunos aspectos del espíritu bélico y de los ritos sanguinarios aztecas. **a.** La conquista de un pueblo enemigo, simbolizado por un templo en llamas y un signo de muerte, según el Ms. 20 de la colección Aubin. **b.** Despojos de un enemigo decapitado sobre el altar de sacrificios, y "tzompantli" donde se ensartaban los cráneos de las víctimas; según el códice Borbónico. **c.** Escena de sacrificio "gladiatorio" y por flechamiento, según un códice mixteca (dibujos de Paul Gendrop y Edmundo Méndez Campos).

6. La llamada Triple Alianza, concertada con las ciudades de Texcoco y Tlacopan (hoy Tacuba). **7.** Alfonso Caso, «La religión de los aztecas». **8.** Miguel Covarrubias, «Las raíces políticas del arte de Tenochtitlán», México en el Arte núm. 8.



FIG. 273





Adaptándose con sorprendente naturalidad a los *buenos modales* y al lujo, los aztecas consumían los objetos más refinados: así lo vimos en el caso de la cerámica de Cholula (pág. 224), que ellos preciaban más que la suya propia (fig. 274). Atrajeron hacia Tenochtitlán a los más refinados artesanos y los materiales más preciosos, dictando las nuevas normas del arte *oficial* y rodeándose de un esplendor inusitado: finos bordados de algodón, joyas de oro y cristal de roca, objetos incrustados con piedras y concha, y tornasolados mosaicos de plumas tropicales (lám. XXIX).

Compleja mentalidad la de esos *bárbaros* aztecas, prendados de las flores y dados a la poesía que es para ellos *flor y canto;* mezcla íntima de *misticismo guerrero* y de *simbolismo poético;* para seguir la definición de Miguel León Portilla. A través de los poemas del mundo náhuatl, fielmente transmitidos por la tradición oral indígena y recopilados por los cronistas, percibimos la angustiosa búsqueda de valores duraderos:

FIG. 273. Figurilla azteca moldeada en barro (dibujo de Mario Dávila Amerena). **FIG. 274.** Ejemplos de cerámica azteca y "Mixteca-Puebla". **a.** Gran sahumerio policromado en forma de cuchara con largo mango. **b.** Vasija bicónica decorada con calaveras y huesos humanos. **c.** Gran brasero ceremonial. **d.** Jarrón. **e.** Vasija bicónica con una calavera en relieve. **f.** Pipa (dibujos de Arturo Barbosa P., Salvador Fontana Guerrero, León Holtz B., Ignacio Moreno Martínez y Alma Aguilar Corona).

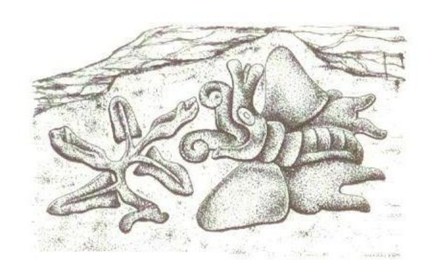


FIG. 275

IN XÓCHITL
IN CUÍCATL



FIG. 277

LA FLOR Y EL CANTO



FIG. 276

El Dador de la vida se burla:
Sólo un sueño perseguimos,
¡Oh, amigos nuestros!
Nuestros corazones confían,
Pero Él en verdad se burla.



Nadie, nadie, nadie
De verdad vive en la tierra.[9]

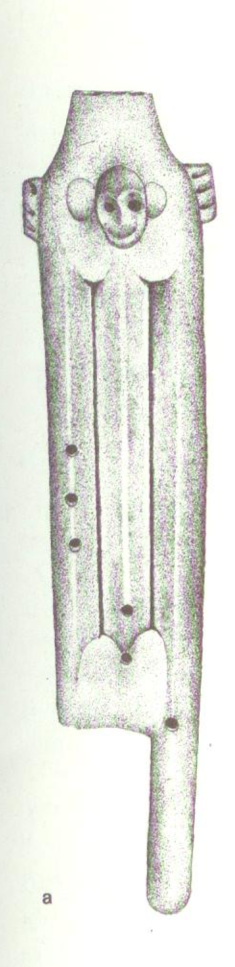
¿Acaso de verdad se vive en la tierra?
No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí.
Aun el jade se quiebra,
Aun el oro se rompe,
Aun el plumaje de quetzal se desgarra.
No para siempre en la tierra; sólo un poco aquí.[10]

Hay un brotar de piedras preciosas.
Hay un florecer de plumas de quetzal:
¿Son acaso tu corazón, Dador de la vida?[11]



Flores con ansia mi corazón anhela,
Sufro con el canto,
Sólo ensayo cantos sobre la tierra.
Yo, Cuauhcuatzin,
¡Quiero flores que duren en mis manos![12]

Y ahora, ¡oh amigos!
Oíd el sueño de una palabra:
Cada primavera nos hace vivir,
La dorada mazorca nos refrigera,
La mazorca rojiza se nos vuelve un collar.
¡Sabemos que son verdaderos
Los corazones de nuestros amigos![13]

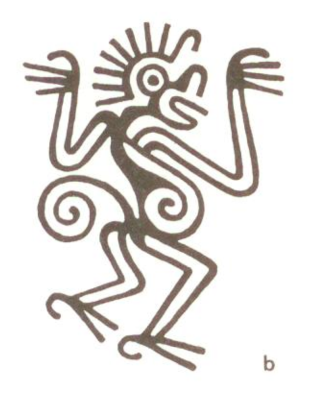


a

FIG 278



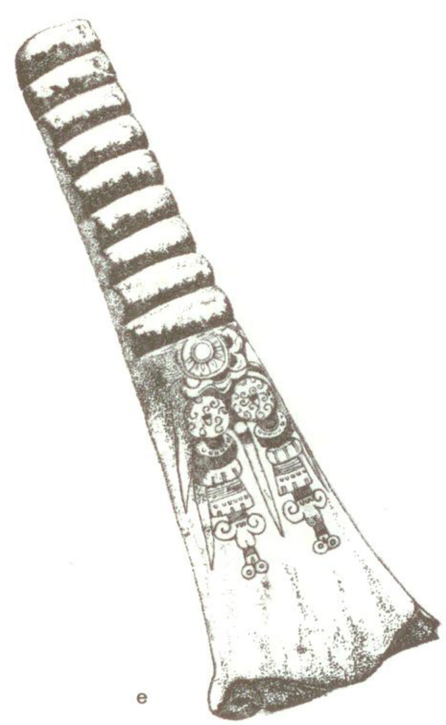
c



b



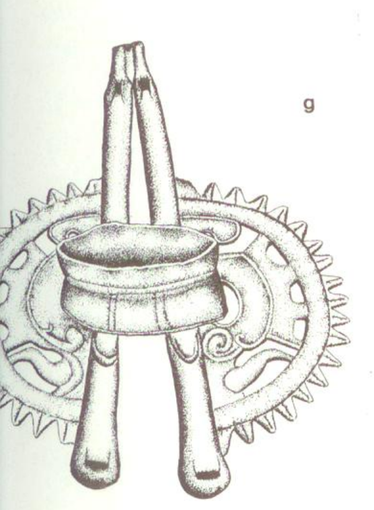
d



e



f



g

FIG. 275. Mariposa libando una flor; bajorrelieve azteca de Santa Cruz Acalpixca, D. F. (dibujo de Ignacio Cabral). **FIG. 276.** Estatua de Xochipilli, el dios azteca de las flores, de la poesía, de la música y de la danza. Nótese el trono cuyo motivo central es una enorme flor en que una mariposa está libando; el traje mismo del dios está bordado con hermosas flores en relieve; el rostro en cambio se halla oculto tras una máscara trágica, y un poeta ruso comentó al contemplar esa inesperada expresión: "¡parece llevar toda la suprema responsabilidad del poeta! . . ."; podríamos dedicarle estos versos atribuidos a Tlalpalteuccitzin:

"¿Yo quién soy? volando me vivo,
Compongo un himno, canto las flores.
¡Mariposas de canto surjan de mi interior!"

(Ms. «Cantares Mexicanos», fol. 9 v - 11 v., según Miguel León-Portilla, obra citada, pág. 134) (dibujos de Ignacio Cabral). **FIG. 277.** Impresiones de sellos procedentes del valle de México, y que representan una mariposa y unas flores (dibujos de Paul Gendrop y Sergio Méndez Campos). **FIG. 278.** Instrumentos musicales prehispánicos. **a.** Flauta triple de barro; culturas del Golfo. **b.** Impresión de un sello que representa un mono bailando, según Jorge Enciso. **c.** "Teponaztli" o tamboril de dos lengüetas, magistralmente imitado en piedra por un escultor azteca. Nótese la concepción surrealista del rostro humano que lo adorna. **d.** Dios Quetzalcóatl-Ehécatl tocando un hueso con un raspador, sobre una calavera; según códice mixteca. **e.** Raspador u "omichicahuaztli", labrado y grabado en hueso. **f.** Gran "huéhuetl" o tambor labrado en un tronco y finamente decorado con bajorrelieves alusivos a la guerra; proviene de Malinalco. **g.** Flauta doble, de barro; culturas del Golfo (dibujos de Guadalupe Lomas Maldonado, Ignacio Cabral, Irma Carballo R., Alma Deloy G. y Antonio Vigil Lara).

9. Ms. «Cantares Mexicanos», fol. 13 -v., según Miguel León-Portilla, obra citada pág. 119-120. **10.** Poema atribuido a Nezahualcóyotl, rey de Texcoco (ibídem, pág. 120). **11.** Atribuido a Tecayehuatzin, rey de Huejotzingo (ibídem, pág. 139). **12.** Ibídem, pág. 178. **13.** Ibídem, pág. 136.



FIG. 279

FIG. 279. Maestro azteca impartiendo consejos. Nótese la típica costumbre indígena de sentarse con las piernas recogidas y el manto echado hacia el frente (dibujo de Sergio Méndez Campos, según el códice Mendocino).

14. Ángel María Garibay, «La literatura de los aztecas», pág. 106. **15.** Fray Bernardino de Sahagún, obra citada, libro VI, introducción del capítulo XVIII. **16.** Ángel María Garibay, obra citada, págs. 117-122.

"La carencia de alfabeto —comenta Ángel María Garibay[14]— impidió a los antiguos mexicanos dejar por escrito la doctrina que regía su vida y sus costumbres. La falta misma de escritura fonética fue gran incentivo para el desarrollo de la memoria. Se redactaron y transmitieron de memoria muchos discursos y arengas oratorias que se enseñaban a los más bien dispuestos de los jóvenes en sus planteles de educación, especialmente el Calmécac, que podemos asemejar a nuestros institutos de formación superior." Algunas de esas arengas combinaba a tal punto la belleza del lenguaje con la profundidad del pensamiento y las normas de buena conducta, que el mismo fraile Sahagún, mostrando en sus juicios una honradez y una objetividad poco comunes en aquella época, exclama al transcribirlos, que estos discursos, "pronunciados en el púlpito, serían más útiles que muchos sermones a los jóvenes de ambos sexos, con tal de que fueran dichos en el lenguaje y el estilo que se ven aquí".[15]

Como ejemplo, citaremos a continuación algunos de los consejos que un rey indígena daba a su hija cuando ésta había llegado a la edad "de la discreción":[16]

"Estás aquí, collar mío, plumaje fino mío, criatura mía, hija mía: prueba de mi fuerza viril, de mi sangre y de mi linaje. Óyeme pues ahora y acoge lo que te diga:

Has nacido, has llegado a la vida, que te envía acá nuestro Señor el creador de los hombres. Y ya vas viendo cómo son las cosas y qué sentido tienen: no hay placer, no hay alegría; se sufre y se tienen penas; hay cansancio, hay agotamiento, y de ahí el dolor brota.

Sí, oye ahora: lugar penoso es la tierra, sitio que al hombre hace llorar, que le amarga las entrañas y hace amargo todo cuanto saborea. Agua helada, viento helado por todas partes se derraman. Y sobre nosotros cae muy de veras calor, viento. Y hay hambre y hay sed. Es en suma eso así.

Óyeme pues, hija mía: la tierra no es sitio de dicha; no hay en ella alegría. Suelen decir que es lugar de alegría con pena y de dicha con dolor.

Decían antaño los viejos, para que no siempre anduviéramos llorando, para que no siempre anduviéramos tristes, nos dio el Señor la risa, el sueño, el sustento, nuestra fuerza y nuestro brío, y aquel dulce placer de la carne con el que se propagan los hombres. Todo esto alivia la vida en la tierra, para que no andemos llorando.

Y aun cuando eso es así, aunque en esta manera se mantiene el mundo, ¿por eso vamos a estar oyendo sólo, vamos a tener miedo, andar llorando? Es uno lo que es: rey, jefe de guerra, persona que rige, que tiene rango, que llega a Águila y Jaguar, y

esa es la vida de la tierra y nadie anda intentando la muerte. Todo es afán, contienda, trabajo. Se busca mujer, o se busca marido.

Pues siendo esto así, hija mía, favor de oírme: aquí está tu madre y señora; de sus entrañas y de su seno te desgarraste y desprendiste; cual si fueras una hierbecita, como si fueras una plantita, de ella has brotado y has florecido; es como si, estando dormida, hubieras despertado.

Ve, pues; oye, entiende: ésa es la vida humana. No vivas vida vana, no vivas sin cordura, no andes por lugares inciertos.

¿Cómo habrás de vivir? ¿Cómo habrás de seguir por breve tiempo el camino de la vida? Hijita mía, pequeñita mía, tortolita mía, se dice que la vida es lugar de conflictos, de espantos, de temores.

Ten entendido que procedes de gente de valía, de gente de prosapia eres brote; fruto y resultado de nuestros viejos señores. Esos reyes y amos que se fueron y allá en la lejana región de la muerte están en hilera; los que vinieron a tener el solio y el trono; los que vinieron a dar nombre y fama a la nobleza. . .

No te envilezcas, no te abajes al nivel de la plebe: debes vivir en trato y compañía de las personas, aunque seas una pobrecita mujer. Aquí están tus deberes:

Todo día y toda noche, da culto a los dioses. Suspira muchas veces al que es Noche y Viento. Ruégale, clama a Él, tiende hacia Él tus manos; especialmente cuando te levantas, cuando te acuestas; y no hagas del sueño tus delicias.

Mantente despierta y echa un salto de la cama cuando media la noche; con tus codos, con tus rodillas recorre el suelo; alza hacia el dios tu cuello y tu cabeza. Clama, eleva tu voz al que es nuestro dueño, al que es Noche y Viento. Él se place en oírte de noche y gusta de hacer mercedes, y es entonces cuando alcanzan sus dones aquellos que los merecen.

Aun cuando allá, en la misteriosa oscuridad, se te haya dado un signo funesto, y es mala la suerte, el destino que te ha sido asignado y bajo el cual has llegado a esta vida, con esa acción tuya se hará bueno, se enderezará, lo trastocará el Dueño del Universo.

Y durante la noche mantente en vela. Levántate presto, extiende tus manos, desperézate. Lava tu cara, lava tus manos, lava tu boca. Toma presto la escoba y ponte a barrer. No des gusto a la cama; no te sientas a gusto en tu calor, sino que debes tomar previamente el incensario: no lo omitas. Con él se obtienen dones, se logra la piedad de nuestro Señor.

Y hecho todo eso ¿qué más hay que hacer? ¿A qué mujeril oficio habrás de dedicarte? ¿No será la preparación de las bebidas? ¿A la molienda en el metate? ¿Al huso y al telar?

Ve con atención cómo se preparan, cómo se hacen, cómo quedan las comidas y las bebidas; lo que ha de comerse. Tales son aquellas comidas que se llaman comidas de los reyes, que son cosas de ellos solos y atributo propio de ellos. Es la razón de nombrarse comidas reales, bebidas reales, comidas de príncipes, y son bebidas hechas con mucho esmero, comidas hechas con mucha diligencia.

Ve todo esto bien y pon gran atención para que veas cómo todo resulta perfecto. Si haces tal cosa, vivirás segura y tendrás gran estimación. Y aun tendrás una nueva ventaja; bien pudiera ser que el Señor te señalara una pobreza suma y te vieras en necesidad. Entonces, aplícate a un oficio muy de mujer: el huso y el telar. Ábrete a ver en qué forma se hace la labor de la pluma y el bordado, el recamado de las telas, su tintura, el entreverar hilos de diversos colores, y la forma en que estas cosas hacen las sirvientas, las señoras y las mismas princesas. Y ver bien cómo se combinan los hilos largos y cómo se ponen los cabezales (figura 280).

Pon atento ojo, abre bien tus ojos, no pienses a lo loco, no te des a la vanidad y deja de ser negligente. Éste es el tiempo oportuno, éste es el buen tiempo.

Eres ahora una esmeralda y es un zafiro tu corazón. Íntegro está aún, nada lo afea; puro está, nada lo tuerce; está entero, bien logrado y nada tiene que lo contamine. Y estamos vivos aún también tus padres, nosotros los que hemos tenido tan grande estimación para tí, y que somos medios para que el mundo perdure.

Dirás tú: ¿Para qué nacería yo, para qué me han dado el ser? Obra nuestra fue; nosotros te pusimos en penas, pero este es el medio por el cual perdura el mundo. Y estamos aquí en tanto que no llegue la mano del Señor con su palo o con su piedra, y aún no hemos muerto ni hemos desaparecido. Ya lo oíste y lo sabes, hija mía, paloma mía, pequeñita mía.

Ahora bien, cuando hayamos muerto, cuando hayamos desaparecido y nos haya ocultado el Señor, tendrás que vivir al amparo de otras personas. No será ni es tu suerte y tu destino vender legumbres en el mercado, ni leñas, ni sartas de chile, trozos de sal o polvo de salitre, por esas puertas y esquinas, porque eres de noble linaje. . .

Y aquí está otra cosa que mucho te recomiendo y con que te grito aun: criatura mía, hijita mía, sé sumamente discreta, no eches mancha a la grandeza y memoria de nuestros mayores ni sean por tu causa motivo de burla. No arrojes polvo y basura sobre su memoria y sobre su historia. Por nada en este mundo les des afrentas: no te entregues a una vida de disolución, a vida de cosas asquerosas y sucias, ni te sientas feliz con la basura. Y si no retornas de tu mala vida, ¿acaso te harás como una diosa? ¡Más valdría que murieras!

Y ahora otra cosa más: mucha calma, mucha tranquilidad; si alguno se fija en tí y así le plazca a nuestro Señor y alguno habla tocante a tí, no lo desdeñes, no le des con el pie, porque ésta es la disposición de nuestro Señor. Acógelo, no te hagas a un lado, no pases dos y tres veces, haciendo la retraída. Claro está que nosotros somos dueños de la hija, y tú naciste de noble progenie, pero no por eso te envanezcas ni ofendas a nuestro Señor, que te echará al polvo y a la basura, a la vida de disolución. Y él se sentirá el valioso y el dominador.

En este punto, no te portes como la que en el mercado anda de cambalachera, tratando con una y con otra; o como la que en tiempo de verde anda escogiendo entre cosa y otra. No andes con ansia loca en pos de nadie. No vaya a ser que el escogido por nuestro Señor, al cual tú rechazaste y le diste el puntapié, se burle de tí y haga mofa de tí y vengas a parar en mujer de la calle. ¡No! ¡Ponte en vela! Ve bien que tu enemigo no goce de tí. No te entregues al que va de paso, ni al forastero, al que anda en caza de placeres, al de la vida disoluta. Tampoco sean dos o tres los que te traten. Ni que conozcan tu cara, ni tu nobleza en son de burla, ésos que te han visto.

Uno solo unido a tí y hasta el fin. Y eso sí, no lo abandones; apriétate y cuélgate a él. No importa que sea un pobre caballero Águila, un pobre Jaguar, y aunque sea pobre de los últimos, y un pobretón que apenas tiene para vivir, no lo desdeñes, no lo hagas menos. Y que os vea con atención y dé fortaleza Aquél que cría y hace a los hombres.

Es lo que te digo yo y es todo lo que pongo a tus ojos para cumplir con mi deber, ante la mirada de nuestro Señor. Ahora, puede ser que tú lo arrojes por allí, como basura. Tú ya lo sabes: yo cumplo con mi obligación. Hija mía, criatura mía, ¡Que nuestro Señor te haga feliz y te prospere!"


a





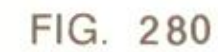


FIG. 280







b




c



d

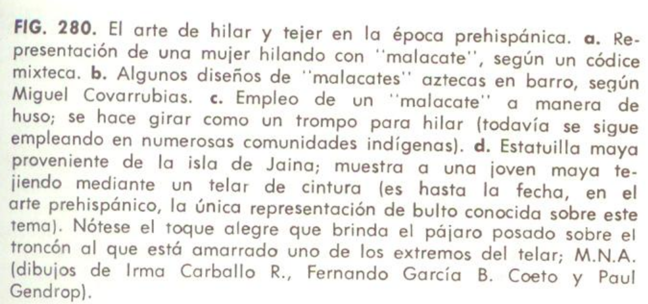


FIG. 280. El arte de hilar y tejer en la época prehispánica. **a.** Representación de una mujer hilando con "malacate", según un códice mixteca. **b.** Algunos diseños de "malacates" aztecas en barro, según Miguel Covarrubias. **c.** Empleo de un "malacate" a manera de huso; se hace girar como un trompo para hilar (todavía se sigue empleando en numerosas comunidades indígenas). **d.** Estatuilla maya proveniente de la isla de Jaina; muestra a una joven maya tejiendo mediante un telar de cintura (es hasta la fecha, en el arte prehispánico, la única representación de bulto conocida sobre este tema). Nótese el toque alegre que brinda el pájaro posado sobre el troncón al que está amarrado uno de los extremos del telar; M.N.A. (dibujos de Irma Carballo R., Fernando García B. Coeto y Paul Gendrop).




a b

FIG. 281



c

FIG. 281. a. Hombre bañándose, según un códice mixteca. Conviene hacer hincapié en la importancia que tenía el baño en la época prehispánica, no sólo como símbolo de purificación con motivo de algunas ceremonias, sino como práctica común de higiene corporal y mental. **b.** Penitente rodeado del cordón de la penitencia, según el códice Borgia. **c.** Hombre representado en el acto ritual de esculpir la efigie de un dios; bajorrelieve azteca en piedra; C. K. S. (dibujos de Paul Gendrop e Ignacio Cabral). **FIG. 282. a.** Representación de observatorios astronómicos, según los códices mixtecas Nuttall y Selden. **b.** Templo con techo de palma, según el códice Nuttall. **c.** Templo del dios de la muerte, Mictlantecuhtli, según el códice mixteca Fejérvary-Mayer (dibujos de Paul Gendrop).

Veamos para finalizar qué concepto tenían los propios indígenas de la creación artística. Las crónicas recogidas por los españoles nos aclaran al respecto algunos aspectos muy interesantes. Muestran que el artista posee ante todo un papel social similar al del sabio: le toca, en efecto, la responsabilidad de *humanizar los corazones*[17] de los demás.

Aunque anónimo y, al igual que el sacerdote, servidor de la comunidad ante todo, el artista es predestinado por las circunstancias mismas de su nacimiento, según el *Tonalámatl* o calendario adivinatorio. Se decía, por ejemplo, de aquel que nacía un día *Ce-Xóchitl* o *Uno-Flor*:[18]

El que nacía en esas fechas,
Fuese noble o simple plebeyo,
Llegaba a ser amante del canto,
Divertidor, comediante, artista.
Si tomaba eso en cuenta,
Merecía su bienestar y su dicha,
Vivía alegremente, estaba contento,
En tanto que tomaba en cuenta su destino,
O sea, mientras se amonestaba a sí mismo,
Y se hacía digno de ello.

Pero el que no se percataba de esto,
Si no lo tenía en nada,
Despreciaba su destino, como dicen,
Aun cuando fuera cantor
O artista, forjador de cosas.
Por eso acaba con su felicidad, la pierde. . .
Se vuelve necio y disoluto su rostro y su corazón,
Su canto y su pensamiento. . .
¡Artista del canto necio y disoluto!

Predestinado, el artista debe sin embargo *amonestarse* sin cesar si pretende cumplir dignamente con este destino. Se encuentra, por tanto, plenamente consciente de su papel de creador y sabe, además, que está creando un mundo de formas distinto del mundo natural. Oigamos al respecto unos versos que describen al *zuquichiuhqui* o ceramista:[19]

El que da un ser al barro:
De mirada aguda, moldea, amasa el barro.

Al barro enseña a mentir.
En diálogo con su propio corazón,
Hace vivir las cosas, las crea...

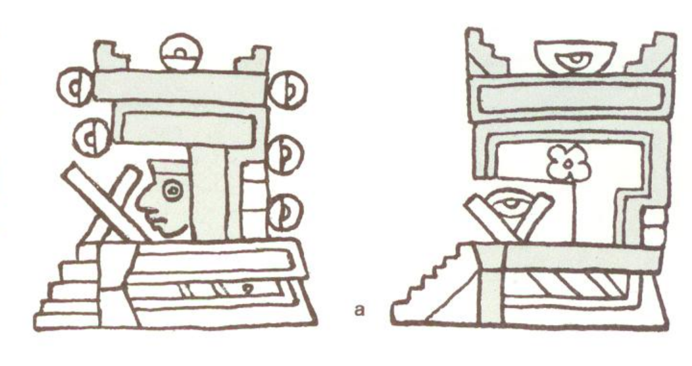
Pero la clave del proceso creador de las obras de arte reside sin duda en estos tres versos referentes al *tlacuilo* o escriba-pintor:[20]

El buen pintor: entendido, llevando a Dios en su corazón,
Pone su corazón divinizado en las cosas,
En diálogo con su propio corazón...

Jorge Alberto Manrique[21] interpreta así el significado de estos versos.

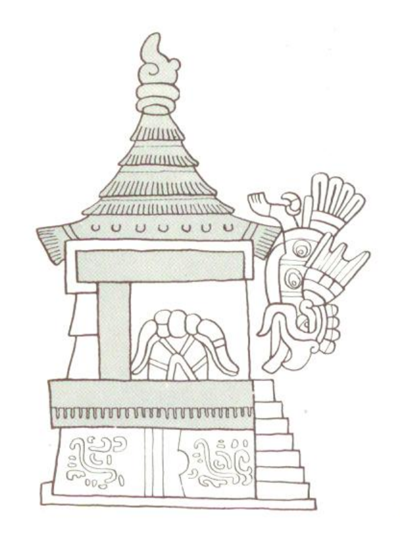
El dios viene primero a posarse sobre el artista: inspiración
El artista pone su corazón divinizado en las cosas: expresión.
Se mantiene en reflexión frente al objeto que está creando.

Vemos de este modo, expresado en términos indígenas, cómo el artista, durante el acto creador, introduce en las cosas el simbolismo de la divinidad: *la obra de arte tiene pues una vida propia, transmitida por el artista bajo la inspiración divina.*



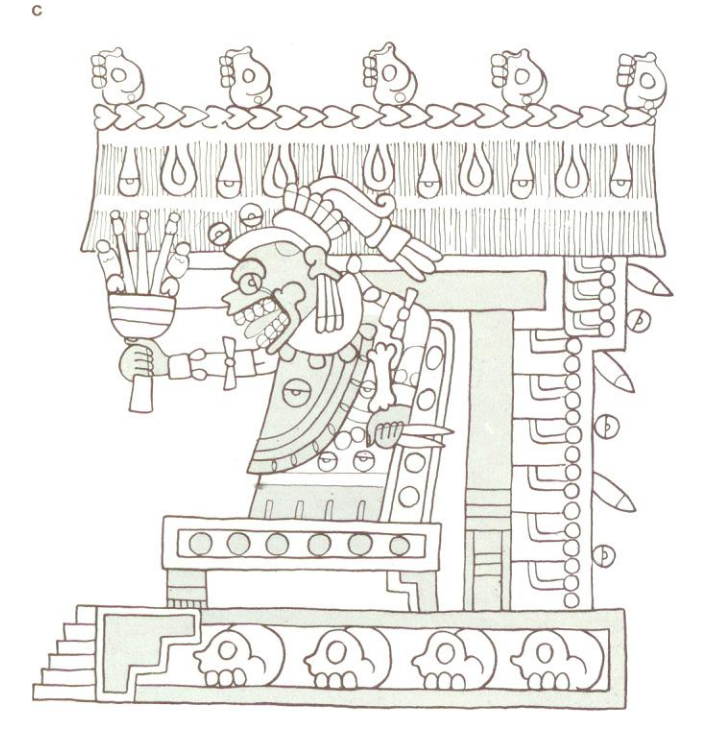
a

FIG. 282

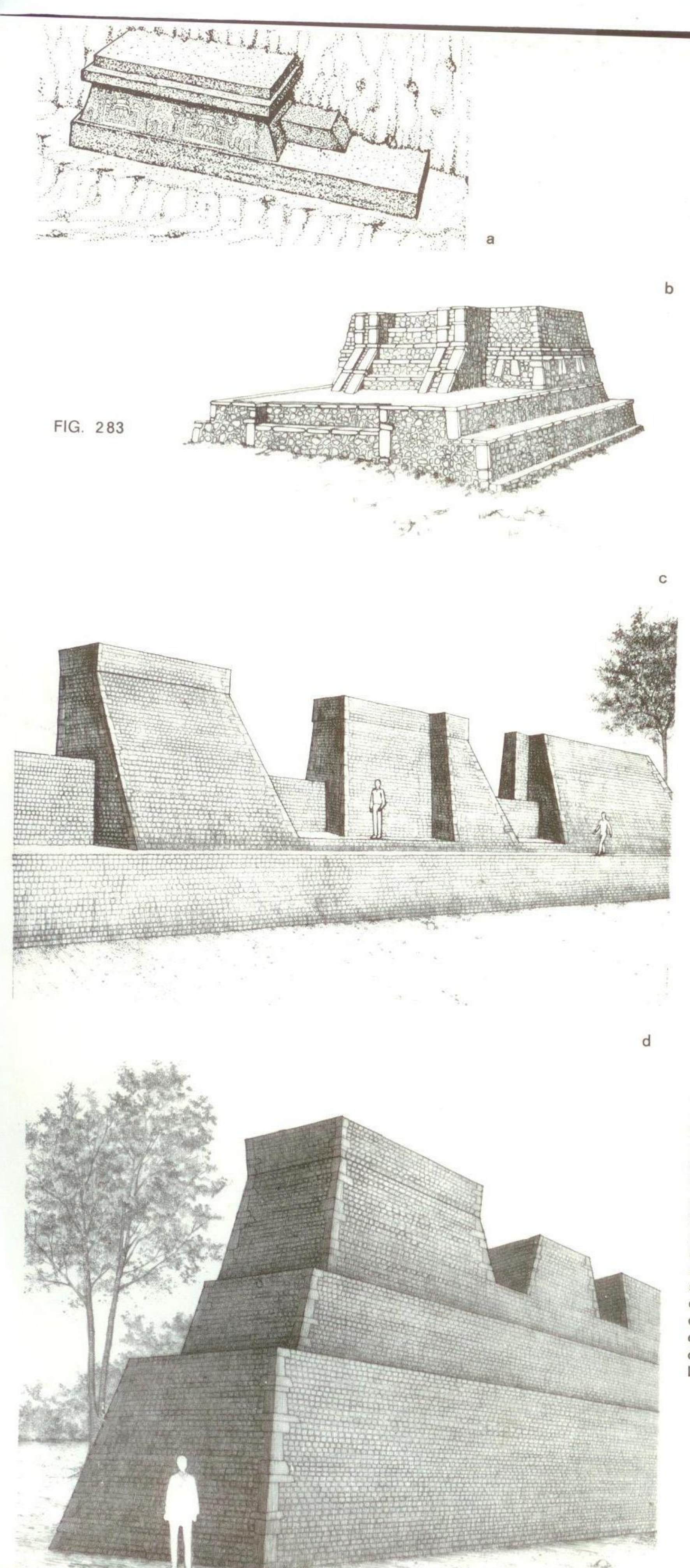


b

c



17. Véase Miguel León-Portilla, obra citada, págs. 123 y 161. **18.** Ibídem, pág. 161. **19.** Ibídem, pág. 162. **20.** Ibídem, pág. 161. **21.** Jorge Alberto Manrique, «Introducir a la divinidad en las cosas, finalidad del arte náhuatl», págs. 197 a 206.

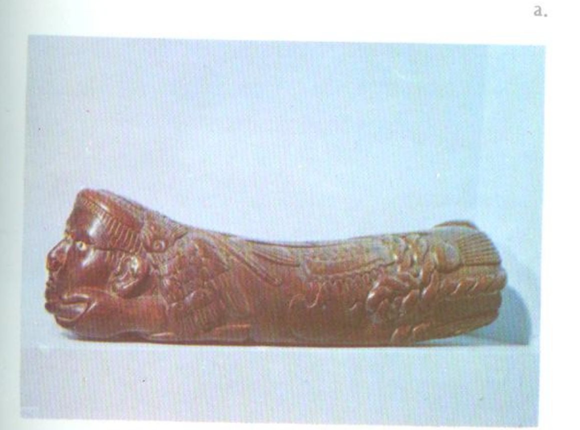


Hablemos ahora de México-Tenochtitlan, cuyos escombros yacen bajo la actual ciudad de México. Cuando todavía estaban los españoles en calidad de huéspedes del emperador Moctezuma, este último los invitó, con el fin de impresionarlos, a subir al templo más alto:[22] el de Tlatelolco, ciudad gemela de Tenochtitlan, entonces barrio de la capital azteca y sede del mayor *tianguis* o mercado indígena. Bernal Díaz del Castillo[23] relata al respecto: "...y desde que llegamos a la gran plaza, que se dice Tatelulco, como no habíamos visto tal cosa, quedamos admirados de la multitud de gente y mercaderías que en ella había y del gran concierto y regimiento que en ello tenían. Y los principales que iban con nosotros nos lo iban mostrando; cada género de mercaderías estaba por sí, y tenían situados y señalados sus asientos... Como la gran plaza estaba llena de gente y toda cercada de portales, en dos días no se viera nada... Y después que subimos a lo alto del gran *cu*, en la placeta que arriba se hacía... salió Moctezuma de un adoratorio, y vinieron con él dos *papas*, y con mucho acato que hicieron a Cortés... Y luego le tomó por la mano y dijo que mirase su gran ciudad y todas las más ciudades que había dentro en el agua, y otros muchos pueblos alrededor de la misma laguna, en tierra; y que si no había visto muy bien su gran plaza, que desde allí la podría ver muy mejor; y así la estuvimos mirando, porque desde aquel grande y maldito templo es-

FIG. 283

FIG. 283. Ejemplos de arquitectura azteca. **a.** Adoratorio azteca decorado con pinturas murales, y que fue en parte descubierto hace años al efectuar una excavación en el centro de la ciudad de México. Según Eduardo Matos Moctezuma. **b.** Uno de los templetes, recientemente descubiertos, que formaban parte del centro ceremonial de Tlatelolco, ciudad gemela de México-Tenochtitlan e importante barrio de la metrópoli azteca. Nótense los pequeños adornos de piedra que cuelgan de los tableros laterales, y los típicos refuerzos de piedra a la usanza azteca en las aristas (véanse págs. 240 y 244). **c** y **d.** Dos fragmentos de las murallas de Huexotla, Estado de México, el único lugar que conserva importantes restos de fortificaciones prehispánicas de estilo azteca. Al centro se aprecia el carácter defensivo de estas murallas, con su "camino de ronda" interior, así como las partes más elevadas desde las cuales se podía contraatacar. Nótense las hiladas regulares de cantos rodados que, junto con los grandes recortes superiores, confieren una cierta prestancia a estas murallas; dibujos de Gil López Corella y Francisco Gutiérrez Martínez.

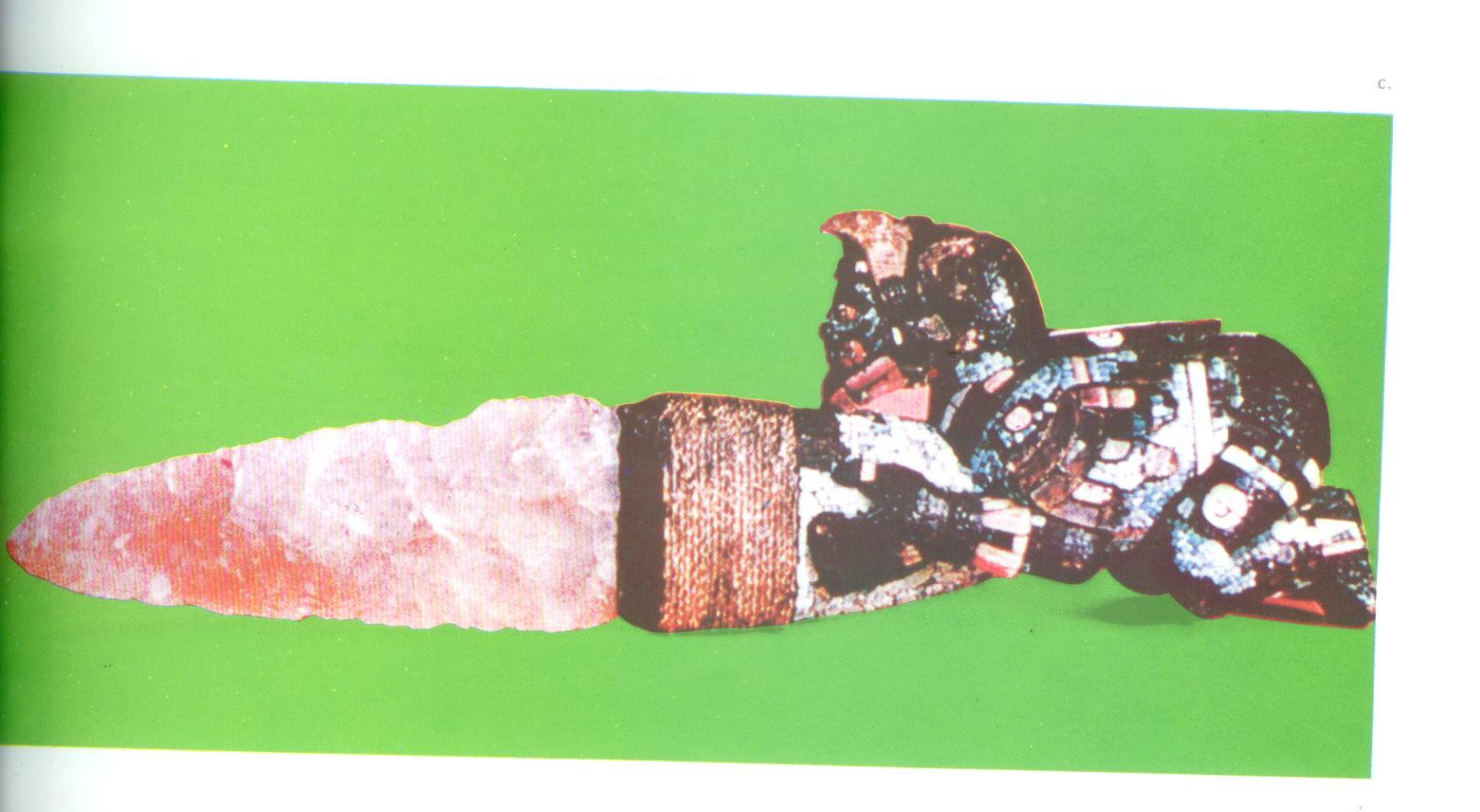
a.



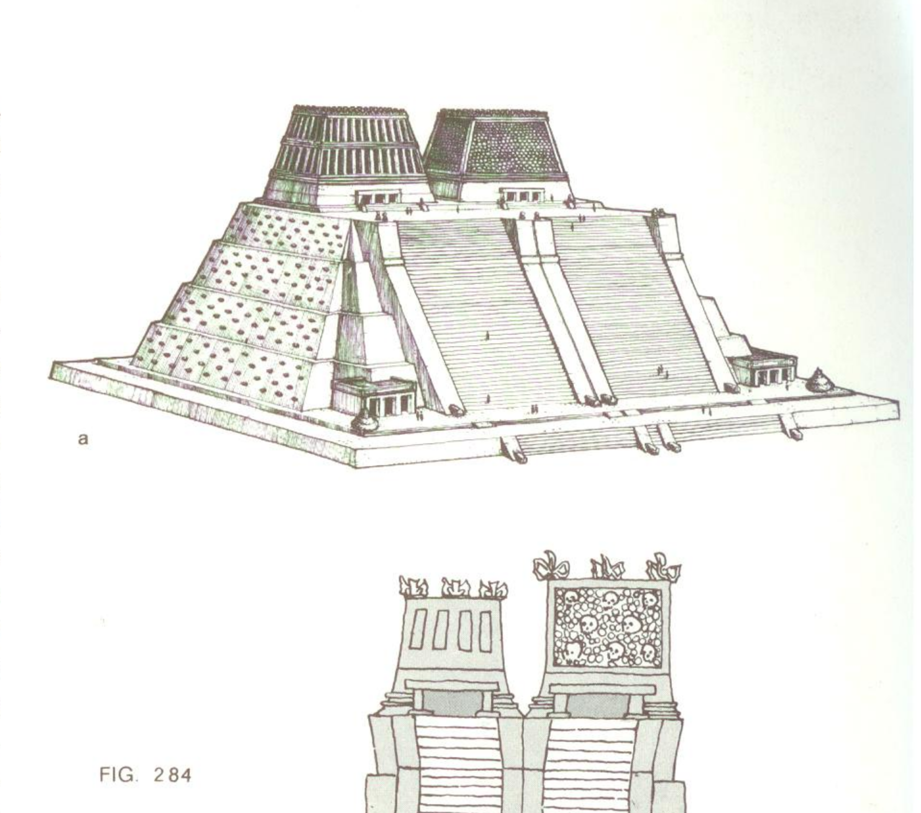
b.



c.



taba tan alto que todo lo señoreaba muy bien, y desde allí vimos las tres calzadas que entran en México... Y veíamos el agua dulce que venía de Chapultepec de que se proveía la ciudad, y en aquellas tres calzadas, las puentes que tenían hechas de trecho a trecho, por donde entraba y salía el agua de la laguna de una parte a otra; y veíamos en aquella gran laguna tanta multitud de canoas, unas que venían con bastimentos y otras que volvían con cargas y mercaderías; y veíamos que cada casa de aquella gran ciudad, y de todas las más ciudades que estaban pobladas en el agua, de casa a casa no se pasaba sino por unas puentes levadizas que tenían hechas de madera, o en canoas; y veíamos en aquellas ciudades *cúes* y adoratorios a manera de torres y fortalezas, y todas blanqueando que era cosa de admiración, y las casas de azoteas, y en las calzadas otras torrecillas y adoratorios... Y después de bien mirado y considerado todo lo que habíamos visto, tornamos a ver la gran plaza y la multitud de gente que en ella había, unos comprando y otros vendiendo... y entre nosotros hubo soldados que habían estado en muchas partes del mundo ...y dijeron que plaza tan bien compasada y con tanto concierto, y tamaña y llena de tanta gente no la habían visto:" Por desgracia, los escasos restos descubiertos y los intentos de reconstrucción hipotética (fig. 284) no bastan para hacernos revivir aquella visión maravillada, si bien las recientes excavaciones en el área del recinto sagrado (obras del Metro y de recimentación de la catedral y del sagrario, y Proyecto Templo Mayor) vienen a arrojar todo un rico caudal de datos.



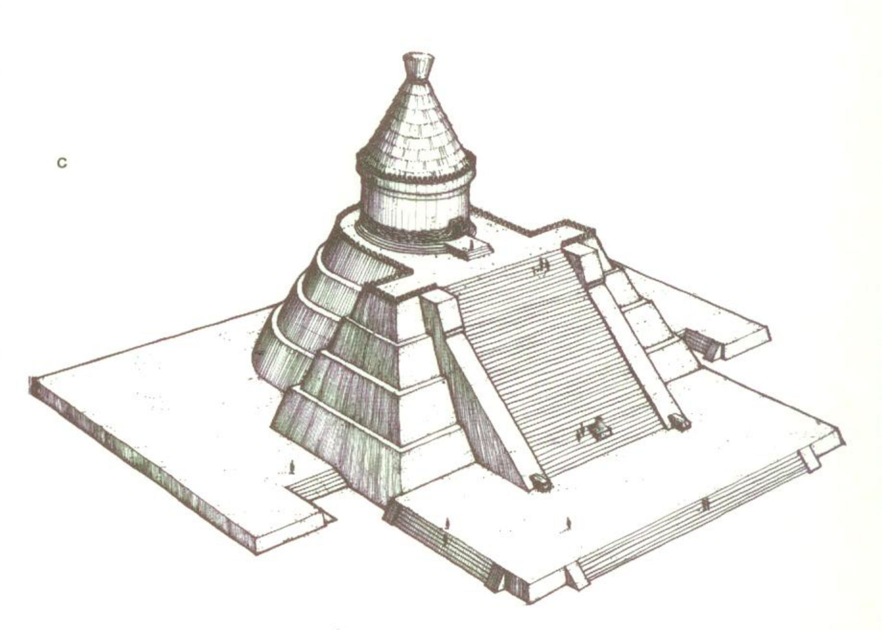
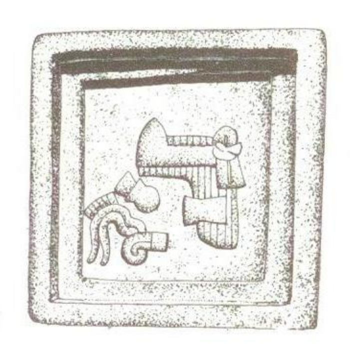


FIG. 284. Reconstrucción del Templo Mayor de Tenochtitlan, según maqueta de Ignacio Marquina y relaciones posteriores a la Conquista. **a.** Templo principal, dedicado a Tláloc y Huitzilopochtli. Nótese la presencia de habitaciones adosadas al pie del basamento (las había en Tenayuca: véase la pág. 240). **b.** Representación del mismo templo según un manuscrito del siglo XVI. **c.** Templo semicircular dedicado a Quetzalcóatl-Ehécatl (dibujos de Ricardo Gabilondo y Edmundo Méndez Campos).

22. Bernal Díaz del Castillo menciona 114 escalones. **23.** Ibídem, capítulo XCII.



a



b



FIG. 285

c

FIG. 285. Bajorrelieves aztecas en piedra, y escultura del ceremonial. **a.** Reverso de la tapa de una "caja de piedra", ostentando el glifo del emperador Moctezuma. **b.** Reverso de un "Cuauhxicalli" o recipiente destinado a las ofrendas de corazones humanos. Representa al dios de la Tierra, Tlaltecuhtli, adornado con ajorcas de donde penden calaveras. **c.** Friso esculpido alrededor de un "cuauhxicalli". Representa dos serpientes emplumadas, frente a frente. Nótense las fauces abiertas y la dinámica composición de las plumas; las orillas simulan un tejido de "petatillo"; M. N. A. (dibujos de Ignacio Cabral). **FIG. 286.** Ejemplos sobresalientes del bajorrelieve azteca. **a.** La "piedra del Sol", en cuyo centro aparece el rostro de Tonatiuh, el sol deificado, rodeado por el signo "Ollin" (o "Movimiento", símbolo del sol bajo el cual vivimos según las creencias indígenas), mientras que en los cuatro extremos de este signo se encierran los de las cuatro eras o "soles" anteriores. Nótense alrededor los veinte signos del "mes" azteca, y más allá los rayos solares (motivo de origen tolteco-mixteca: véase lám. XXVI, pág. 224); en la franja exterior aparecen dos representaciones de "xiuhcóatl" o "serpiente de fuego" hechas de antorchas encendidas, provistas de brazos y de una especie de cresta nasal adornada con estrellas, y de cuyas fauces abiertas emergen los rostros de dos dioses; 3.35 metros de diámetro; M. N. A. **b.** "Piedra de Tizoc", monumento conmemorativo erigido para celebrar las victorias del rey Tizoc sobre catorce tribus, simbolizadas cada una de ellas por un guerrero subyugado por el rey azteca En la parte superior del monumento se halla un enorme disco solar, mientras que las dos franjas que rodean el friso central simbolizan respectivamente la bóveda nocturna (glifos de Venus y ojos estelares) y la corteza terrestre, encarnada por la piel del lagarto mitológico Cipactli, provista de numerosas fauces monstruosas; 2.65 metros de diámetro; M.N.A. (dibujos de Héctor Barrera).

Nos permiten, sin embargo, apreciar que en materia de arquitectura, los aztecas no fueron grandes innovadores, si bien levantaron construcciones colosales y lujosos palacios; en cambio, contribuyeron a imponer en casi todo el país las formas que se habían gestado en el altiplano desde tiempo atrás.

Pero donde sí supieron encontrar un campo artístico a la medida de su temperamento fue en su escultura en piedra, justamente considerada como una de las cumbres del arte mesoamericano. Ningún otro pueblo del antiguo México, salvo quizá los olmecas (véase la pág. 32), presenta la fuerza plástica que tiene la escultura azteca, ya sea de pequeñas o grandes dimensiones. En cosa de dos o tres generaciones a lo sumo, los aztecas logran enriquecer de una manera considerable el repertorio de formas escultóricas.

Es así como encontramos, en la *escultura del ceremonial,* el tema de la *caja* o urna de piedra, verdadera *imagen en miniatura del cosmos,* comenta Krickeberg[24] (fig. 285); el del *cuauhxicalli* o *vasija del águila,* recipiente destinado a recibir el corazón aún palpitante del sacrificado (fig. 285 y página 262); notemos, de paso, el carácter mágico que presentan los relieves a menudo esculpidos en la parte inferior de estos recipientes (figura 285) que aluden precisamente a Tlaltecuhtli, el monstruo que simboliza la corteza terrestre.[25] Luego, tenemos los grandes monolitos de carácter cosmológico o histórico, como la famosa *piedra del Sol* (fig. 286), un *compendio de astronomía* indígena, colocado bajo el signo del *Quinto Sol,* el actual, el de *Movimiento*[26] y la *piedra de Tizoc* (figura 286), que muestra la repercusión cósmica de los eventos históricos, ya que hace intervenir al dios tribal Huitzilopochtli, ante la presencia de los astros y de la tierra, en las victorias del rey azteca.[27] Y entre los hallazgos recientes conviene destacar el hermoso disco que representa a la diosa lunar Coyolxauhqui recién decapitada y desmembrada por su hermano enemigo Huitzilopochtli (quien, según la leyenda, precipita a aquélla gradas abajo).

24. Walter Krickeberg, obra citada pág. 122. **25.** Aparece algunas veces bajo el aspecto de Cipactli, el lagarto legendario cuyas escamas vemos, por ejemplo, en el friso inferior de la "piedra de Tizoc"; ya habíamos mencionado este contacto mágico con los dioses de la tierra, al referirnos al arte olmeca (véase pág. 35). **26.** Véase fig. 2, pág. 2. **27.** En lugar de la efigie del rey azteca, aparece en realidad el dios Huitzilopochtli, o su sacerdote.

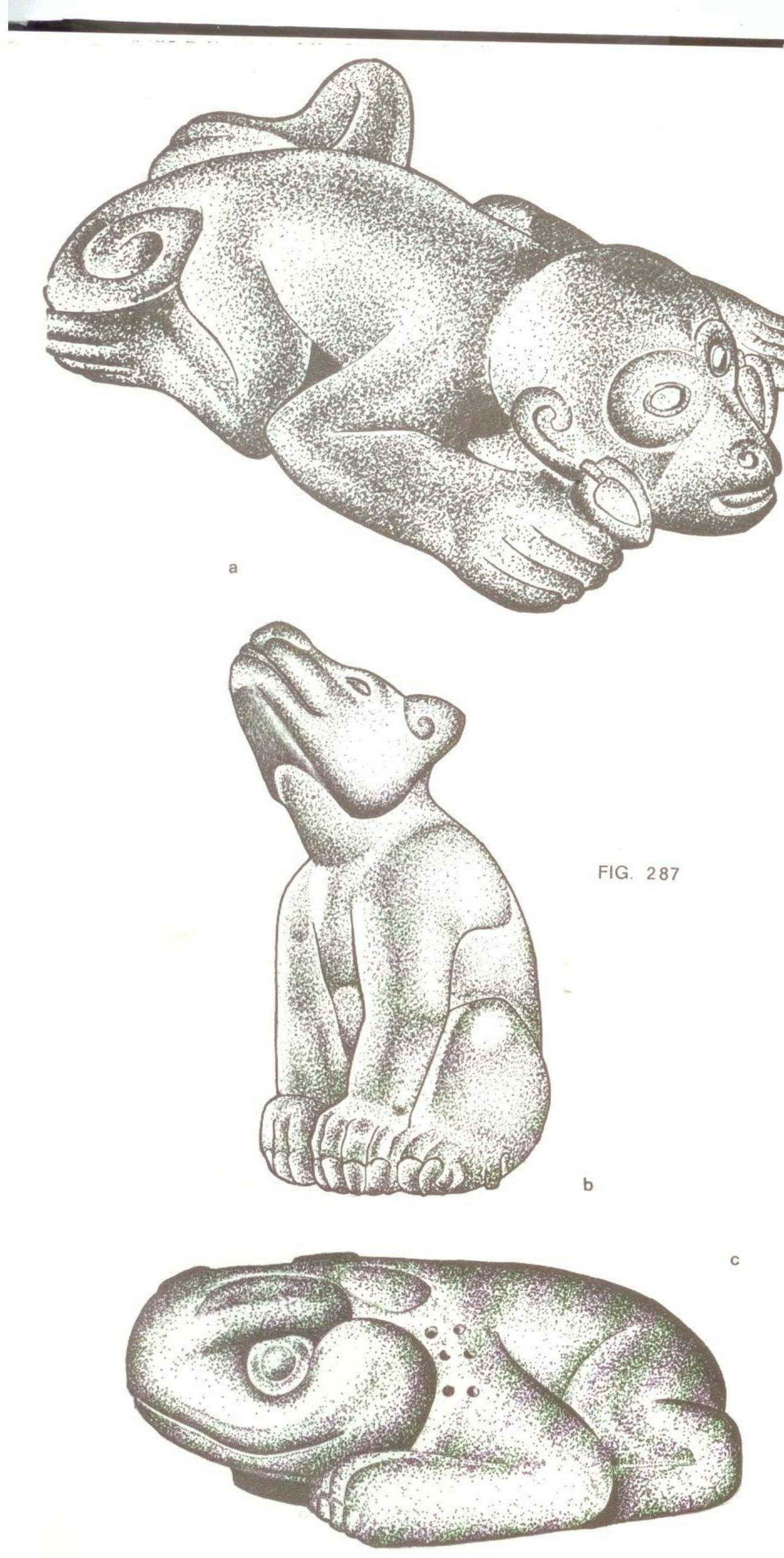


a

FIG. 286



b

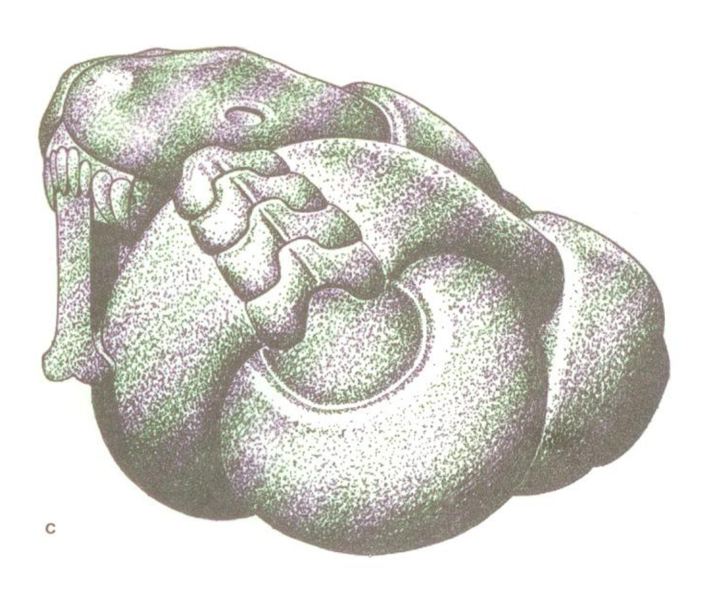


Otro tema que los aztecas desarrollan notablemente es el de la escultura zoomorfa (figs. 287 a 289), tema en que resaltan con especial énfasis sus principales cualidades plásticas: el sentido del bloque original,[28] que se advierte con mucha claridad en el coyote aullando (fig. 287); una "observación aguda de la naturaleza" aunada a un "sentido inequívoco de lo esencial"[29] y a una gran sensualidad de la forma plena y del material, de esta hermosa y dura piedra volcánica, de textura granulosa y brillante a la vez; una particular concentración de las masas, combinada con una fuerte, casi brutal, sensación de vida, de realismo hasta en lo irreal, como es el caso de esta inquietante serpiente emplumada (fig. 288) y de la monumental cabeza de serpiente de fuego o *xiuhcóatl* (fig. 289).

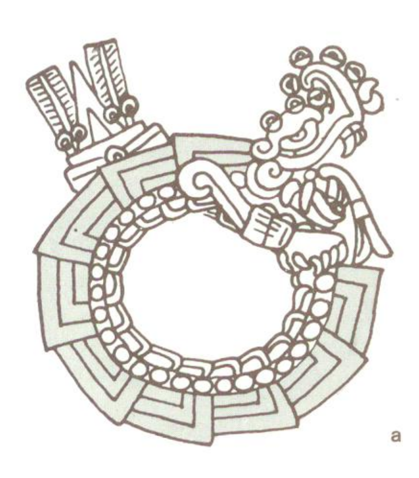
Tal parece que la serpiente, en sus diversas advocaciones, se vuelve uno de los temas predilectos del arte azteca.[30]

FIG. 287. Ejemplos de la escultura zoomorfa azteca. **a.** Mono; C. P. **b.** Coyote aullando; C. A. P. **c.** Sapo; M. N. A. (dibujos de Ignacio Cabral). **FIG. 288.** Variantes del tema de la serpiente en el arte azteca. **a.** "Xiuhcóatl" o "serpiente de fuego" grabada sobre concha. **b.** "Itzcóatl" ("serpiente de obsidiana" o "de pedernales"), símbolo de los vientos helados; impresión de un sello de barro, según Jorge Enciso. **c.** Serpiente de cascabel cuyo cuerpo se enrosca hasta hacerse nudos; nótese la fuerte sensación de vigor y de vida que se desprende de esta escultura; tal parecería un resorte recogido, a punto de reventar. **d.** Cabeza colosal mostrando la fuerte estilización de las escamas y la representación típicamente azteca del ojo (véanse las págs. 259 y 262); M. N. A. **e.** Serpiente emplumada y enroscada sobre sí misma; M. N. A.; al igual que en la serpiente de cascabel (arriba), se advierte una expresión amenazadora y un fuerte realismo aun en lo irreal: en las plumas que parecen revolotear al viento, por ejemplo; más que esculturas en piedra, podríamos decir que son "piedras-esculturas" . . . (dibujos de Ignacio Cabral).

28. O sea, la magistral adaptación del tema escultórico a la forma del bloque original de piedra bruta. **29.** Walter Krickeberg, obra citada, pág. 123. **30.** Véase la pág. 74.



c

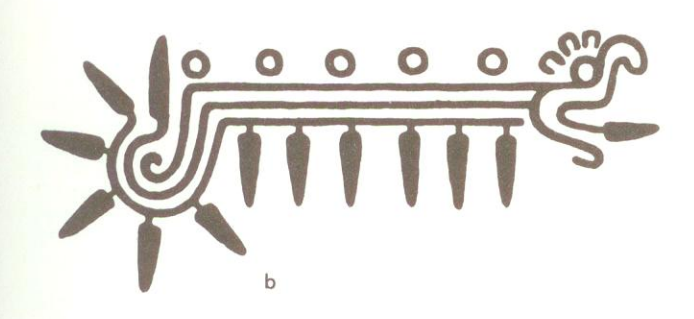


a



FIG. 288

d



b



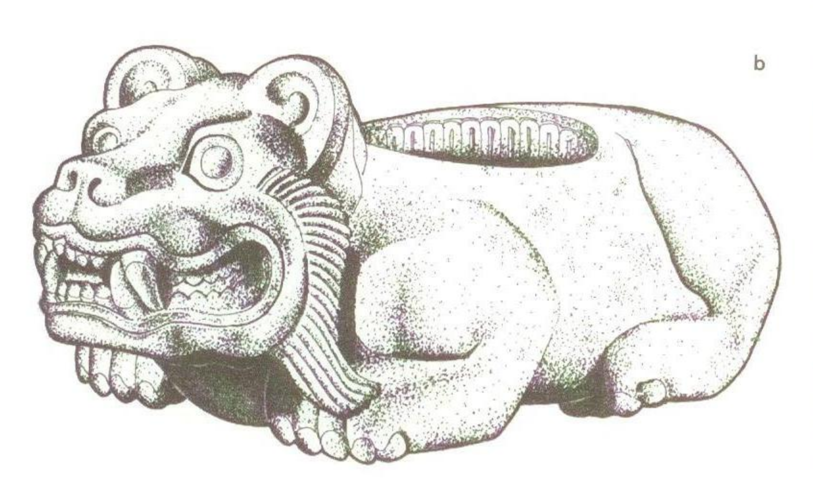
e

La escultura antropomorfa abunda en representaciones de diosas de la vegetación (fig. 290), algunas de ellas de expresión dulce y femenina. Explota por vez primera el tema del *macehual* o plebeyo, y desarrolla con particular énfasis las sanguinarias figuras de Xipe Tótec bajo el aspecto de un adolescente cubierto con la piel de un sacrificado, símbolo poético para los aztecas,[31] de la nueva vegetación que año tras año cubre la tierra. Estas esculturas, si conservan las cualidades de economía de formas y fuerza plástica antes mencionadas, distan de brindar aquella violenta sensación de vida que presenta la escultura zoomorfa, y se mantienen más hieráticas, como una composición rígida y frontal. Sólo logran animarse en algunas piezas excepcionales como la dramática versión de Quetzalcóatl o la estatua de Xochipilli, dios de las flores, de la poesía, de la música y de la danza, cuyo rostro se oculta extrañamente[32] bajo una máscara trágica (véase la pág. 248).



a

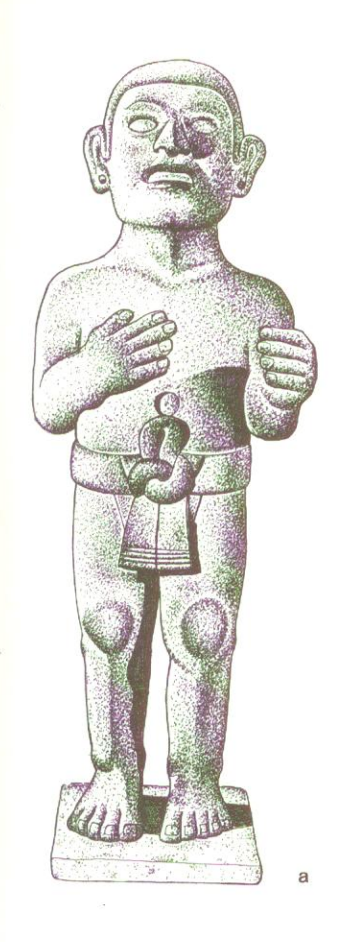
FIG. 289

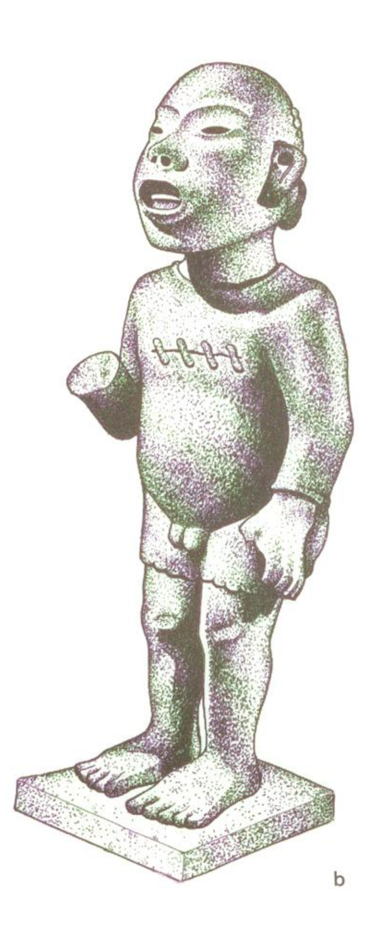


b

FIG. 289. Grandes esculturas zoomorfas en piedra. **a.** Cabeza colosal de "xiuhcóatl" o "serpiente de fuego". Nótese el equilibrio que existe entre los elementos realistas y los que son convencionales, como es el caso de la gran cresta nasal coronada de estrellas; 2.10 metros de altura; M. N. A. **b.** Escultura colosal conocida como "Océlotl-Cuauhxicalli", pues la hoquedad que se ve en su lomo es un recipiente donde se depositaban los corazones de los sacrificados; 2.25 metros de longitud; M. N. A. Nótese la vigorosa estilización de la melena, de los colmillos y de los ojos (misma que vemos en la pieza anterior y en otras muchas esculturas aztecas: véanse las págs. 240 y 261) (dibujos de Ignacio Cabral). **FIG. 290.** Ejemplos de escultura antropomorfa en piedra. **a.** "Macéhual" o plebeyo; M. N. A. **b.** Xipe Tótec realista, de cuerpo entero; C. S. H. **c.** Máscara de Xipe Tótec; M. E. B. **d.** Chicomecóatl, diosa del maíz, cuyo alto tocado con adornos de papel da una composición particularmente geométrica. **e.** Xochiquetzal, otra de las diosas de la vegetación, adornada con mazorcas de maíz; C. P.; **f.** Representación, particularmente dramática y dinámica, de Quetzalcóatl; M. H. P. (dibujos de Ignacio Cabral y Omar Orozco S.)

31. Mas no para los conquistadores españoles que vieron, en esos sanguinarios ritos, la inspiración del demonio. **32.** Recordemos al respecto el pudor que sentían los indígenas en exteriorizar sus emociones, así como el importante papel que desempeñaba la máscara ritual (véase la pág. 66).


a


b

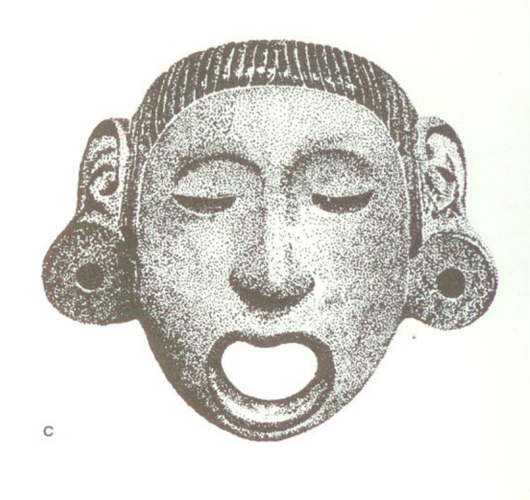

c

FIG. 290


d


e


f



a

FIG. 289

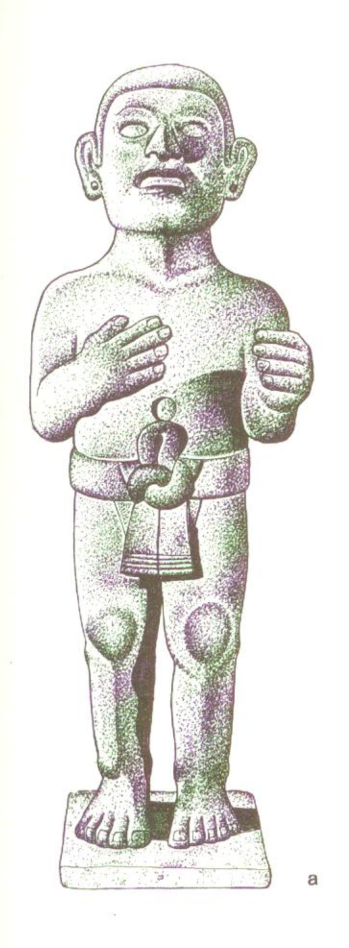
La escultura antropomorfa abunda en representaciones de diosas de la vegetación (fig. 290), algunas de ellas de expresión dulce y femenina. Explota por vez primera el tema del *macehual* o plebeyo, y desarrolla con particular énfasis las sanguinarias figuras de Xipe Tótec bajo el aspecto de un adolescente cubierto con la piel de un sacrificado, símbolo poético para los aztecas,[31] de la nueva vegetación que año tras año cubre la tierra. Estas esculturas, si conservan las cualidades de economía de formas y fuerza plástica antes mencionadas, distan de brindar aquella violenta sensación de vida que presenta la escultura zoomorfa, y se mantienen más hieráticas, como una composición rígida y frontal. Sólo logran animarse en algunas piezas excepcionales como la dramática versión de Quetzalcóatl o la estatua de Xochipilli, dios de las flores, de la poesía, de la música y de la danza, cuyo rostro se oculta extrañamente[32] bajo una máscara trágica (véase la pág. 248).



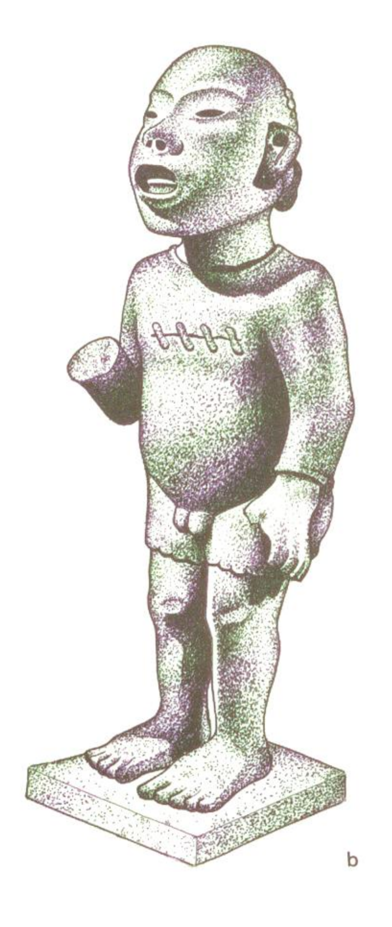
b

FIG. 289. Grandes esculturas zoomorfas en piedra. **a.** Cabeza colosal de "xiuhcóatl" o "serpiente de fuego". Nótese el equilibrio que existe entre los elementos realistas y los que son convencionales, como es el caso de la gran cresta nasal coronada de estrellas; 2.10 metros de altura; M. N. A. **b.** Escultura colosal conocida como "Océlotl-Cuauhxicalli", pues la hoquedad que se ve en su lomo es un recipiente donde se depositaban los corazones de los sacrificados; 2.25 metros de longitud; M. N. A. Nótese la vigorosa estilización de la melena, de los colmillos y de los ojos (misma que vemos en la pieza anterior y en otras muchas esculturas aztecas: véanse las págs. 240 y 261) (dibujos de Ignacio Cabral). **FIG. 290.** Ejemplos de escultura antropomorfa en piedra. **a.** "Macéhual" o plebeyo; M. N. A. **b.** Xipe Tótec realista, de cuerpo entero; C. S. H. **c.** Máscara de Xipe Tótec; M. E. B. **d.** Chicomecóatl, diosa del maíz, cuyo alto tocado con adornos de papel da una composición particularmente geométrica. **e.** Xochiquetzal, otra de las diosas de la vegetación, adornada con mazorcas de maíz; C. P.; **f.** Representación, particularmente dramática y dinámica, de Quetzalcóatl; M. H. P. (dibujos de Ignacio Cabral y Omar Orozco S.)

31. Mas no para los conquistadores españoles que vieron, en esos sanguinarios ritos, la inspiración del demonio. **32.** Recordemos al respecto el pudor que sentían los indígenas en exteriorizar sus emociones, así como el importante papel que desempeñaba la máscara ritual (véase la pág. 66).



a



b



c

FIG. 290



d



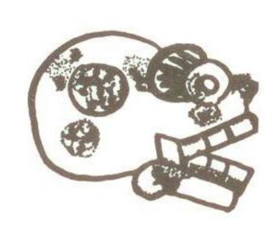
e



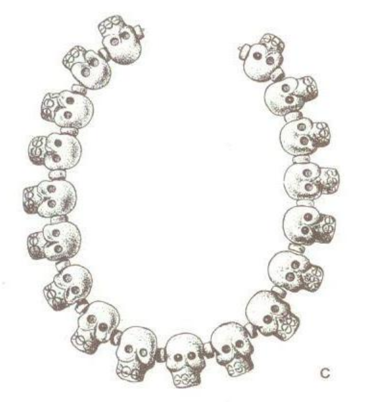
f



a



b



c

FIG. 291



d

Mencionemos también otras creaciones sobresalientes, como las máscaras (fig. 290) y la famosa cabeza de *Caballero Águila* (véase la pág. 245), imponente en su sobriedad; algunas estatuillas finamente esculpidas en piedras semipreciosas, como la de Tlazoltéotl y la de Xólotl (lám. xxx), que presentan un *carácter monumental* a pesar de sus escasas dimensiones y de su tendencia al preciosismo. Pero en el género preciosista, los máximos exponentes de la estatuaria azteca son aquellos que se refieren a la muerte, como las calaveras de hueso, de obsidiana y de cristal de roca (figura 291).

Así, el problema de la muerte, que ha sido, desde tiempos preclásicos, constante motivo de preocupación en el arte mesoamericano (véase la pág. 12), se torna uno de los temas predilectos para los aztecas, tan dados a las contemplaciones macabras y mucho más obsesionados que los pueblos anteriores por los sacrificios humanos:[33] angustia ante la fugacidad de la existencia por una parte (véase la pág. 248), aunada a la creencia de un mundo mejor a condición de renovar, con sangre, las fuerzas divinas, asegurando así la continuación del universo.

FIG. 291. Tema de la muerte en el arte azteca. **a.** Calavera de cristal de roca; C. B. W. **b.** Calavera procedente del códice Borgia. **c.** Collar constituido por cráneos humanos tallados en concha; C. B. W. **d.** Fecha "Ce-Miquiztli" o "Uno-Muerte", detalle de uno de los bajorrelieves laterales del llamado "teocalli de la Guerra Sagrada" así llamado porque, de la boca de cada uno de los personajes que aparecen en aquel monumento, sale el signo "atl-tlachinolli" ("agua y fuego"), símbolo de la "guerra florida" instituida por los aztecas (dibujos de Maximiliano García Téliz, Irma Carballo R. e Ignacio Cabral).

33. Aunque la práctica del sacrificio humano existía desde tiempos preclásicos en Mesoamérica, ningún pueblo como el azteca parece haber llegado a tales extremos, y otros pueblos indígenas contemporáneos se horrorizaban al presenciar algunos de los ritos sanguinarios aztecas.

LAM. XXX. Estatuilla del dios Xólotl, finamente labrada en piedra verde, con algunas incrustaciones de concha y hueso; M.E.S. (fotografía cortesía del I.N.A.H.).





Ese *triunfo de lo inhumano*[34] está magistralmente representado por la colosal *Coatlicue,* digna culminación de la escultura azteca (fig. 292). Coatlicue es la diosa de la Tierra, la diosa-madre, la que nos da el sustento para luego devorarnos, a la vez elemento fecundante y destructor, simbolizando la misma dualidad de la vida y de la muerte en una visión bárbara y aplastante.

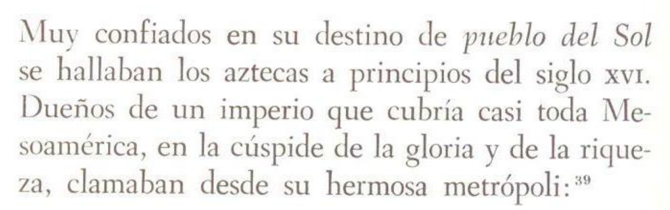
Concentrando un sinnúmero de símbolos[35] bajo una apariencia monstruosa, y con una "...energía que no puede calificarse sino de fulminante", comenta Octavio Paz,[36] Coatlicue se sitúa, en sus proporciones generales, más allá de las dimensiones humanas. Y si niega al hombre, afirma algo superior... Al opuesto de la plástica griega, representa la extrema posibilidad de *deshumanizar lo humano* sin hacerle perder sus nexos naturales. Peterson[37] la considera *el más grande monumento surrealista del mundo;* y Westheim exclama al presenciarla: "Monstruosa, lo monstruoso monumentalizado hasta lo sublime..." [38] ¿Puede acaso imaginarse una visión más fantástica, más avasalladora, que esta concepción cósmico-religiosa de la Diosa Tierra en su aspecto dual de *tumba* y *matriz?* ... No hay en ella crueldad, ni tampoco bondad; no es sino la manifestación de una realidad, expresada de manera monumental.

FIG. 292



FIG. 292. La gran Coatlicue, obra cumbre de la escultura azteca. Nótense las dos cabezas de serpiente que, encontradas nariz con nariz, originan una impresionante cabeza monstruosa; las manos que aparecen como serpientes; las serpientes entrelazadas que constituyen la falda (y justifican el nombre de la diosa); el collar de manos, corazones y cráneos de sacrificados, detrás del cual se adivinan dos largos y flácidos senos de mujer anciana, pues la vieja madre Tierra ha alimentado a todos los seres; la gruesa serpiente que baja entre las piernas simboliza un miembro viril, fecundante; los ojos y colmillos que aparecen en las coyunturas son otras tantas fauces monstruosas, por donde la tierra puede devorarnos en cualquier momento; y así podríamos enumerar muchos símbolos más...; altura 2.65 metros, M.N.A. (dibujo de Ignacio Cabral).

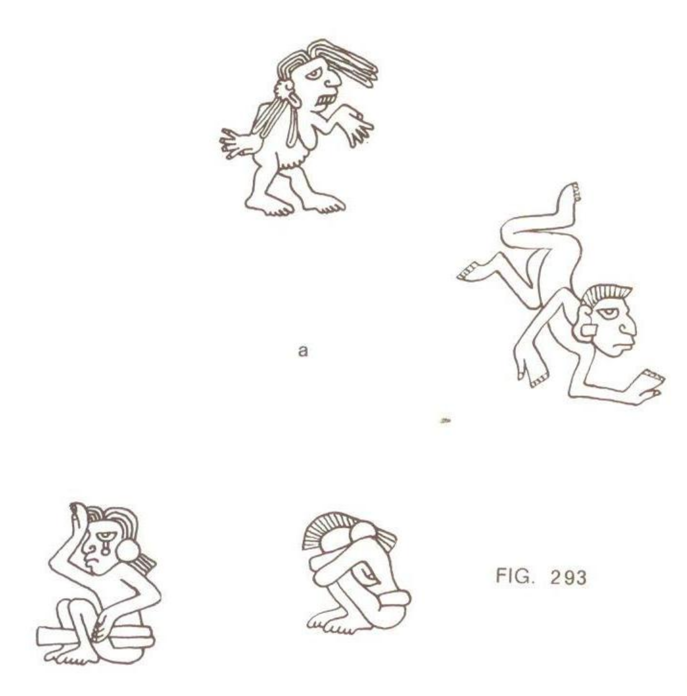
34. Sigvald Linné, obra citada, pág. 93. **35.** Justino Fernández, en su obra «Coatlicue, estética del arte indígena antiguo», hace un estudio muy detallado de esta gran escultura y de su simbología. **36.** Octavio Paz, obra citada; **37.** Frederick A. Peterson, obra citada, págs. 316-317. **38.** Paul Westheim, obra citada, pág. 34.



Muy confiados en su destino de *pueblo del Sol* se hallaban los aztecas a principios del siglo XVI. Dueños de un imperio que cubría casi toda Mesoamérica, en la cúspide de la gloria y de la riqueza, clamaban desde su hermosa metrópoli:[39]

Orgullosa de sí misma
Se levanta la ciudad de México-Tenochtitlan.
Aquí nadie teme la muerte en la guerra,
Esta es nuestra gloria.
Este es tu mandato,
¡Oh, Dador de la vida!
Tenedlo presente, oh príncipes,
No lo olvidéis.
¿Quién podrá sitiar a Tenochtitlan?
¿Quién podrá conmover los cimientos del cielo?
Con nuestras flechas,
Con nuestros escudos,
Está existiendo la ciudad,
¡México-Tenochtitlan subsiste!

Nada, sino unos oscuros presagios,[40] podían hacer esperar la tormenta que se avecinaba, y que iba a sacudir hasta sus cimientos las culturas indígenas: la llegada de los conquistadores españoles. Todo un mundo de tradiciones, de observaciones astronómicas, de arte, había de derrumbarse, brutalmente sepultado bajo los escombros de los templos y palacios del antiguo México. Y los mismos aztecas, al ver arrasado el símbolo de su antiguo poderío, se entregan a la desesperación y a los lamentos (fig. 293):



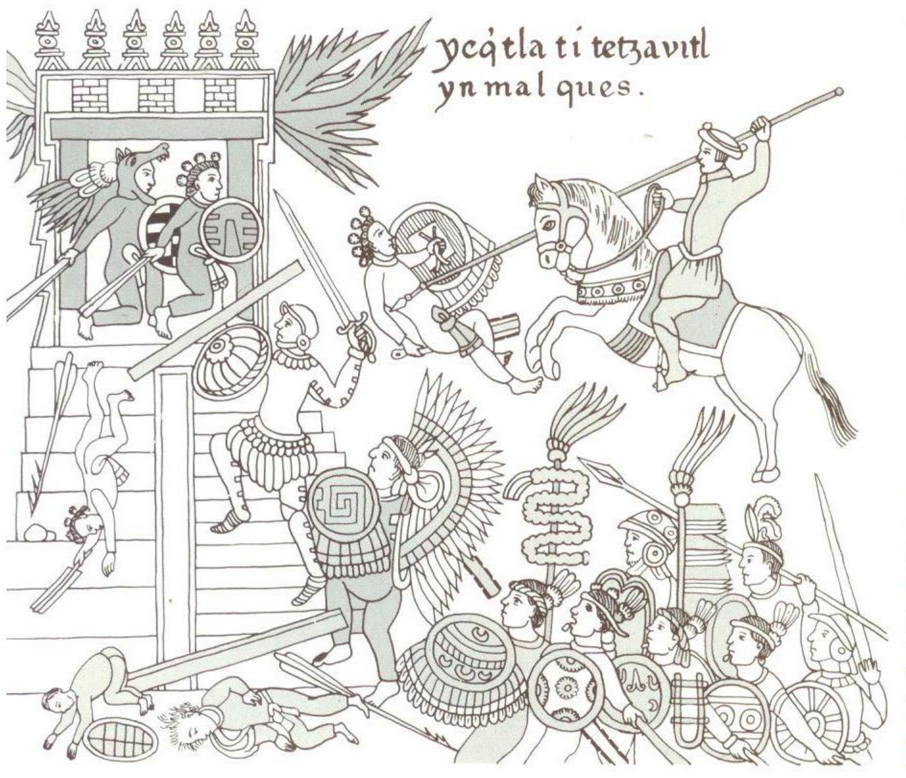


FIG. 293. La Conquista de México. **a.** Escenas de tristeza extraídas de códices mixtecas, según Miguel Covarrubias; ilustran aquí el lamento de los vencidos mexicas. **b.** Uno de los episodios de la Conquista: el asalto al Templo Mayor de México-Tenochtitlan por tropas españolas y sus aliados cempoaltecas y tlaxcaltecas, según el manuscrito conocido como Lienzo de Tlaxcala (dibujos de Paul Gendrop). **FIG. 294.** Algunas reminiscencias prehispánicas en la arquitectura rural contemporánea. **a.** Representación en perspectiva y en corte de un "temazcal" o baño de vapor; alrededores de Atlixco, Puebla. **b.** "Cuexcomate" o silo para maíz, y choza de la región de Tlacolula, Oaxaca. **c.** "Cuexcomate" de la zona de Santa Ana Chiautempan, Tlaxcala (dibujos de Aarón González Vázquez, Pedro de la Paz Nájera y Pedro Dozal).

En los caminos yacen dardos rotos;
Los cabellos están esparcidos;
Destechadas están las casas,
Enrojecidos tienen sus muros.
Gusanos pululan por calles y plazas,
Y están las paredes manchadas de sesos,
Rojas están las aguas, cual si las hubieran teñido. . .
Golpeábamos los muros de adobe en nuestra ansiedad,
Y nos quedaba por herencia una red de agujeros.
En los escudos estuvo nuestro resguardo,
Pero los escudos no detienen la desolación.[41]

Del arte prehispánico no quedó nada sino, a principios del Virreinato, ". . .esa persistencia indígena poniendo un suave matiz de tristeza en las obras del orgulloso conquistador", como dice Manuel Toussaint.[42] Y si, en el país mestizo que es México, actualmente subsisten numerosas herencias indígenas, éstas suelen hallarse, en cuanto arte, relegadas al plano del arte *popular* y de la arquitectura rural (fig. 294). Sin embargo, nos queda mucho todavía por descubrir sobre aquel fascinante pasado, y podríamos concluir con estas palabras de Octavio Paz:[43] "La preocupación por el fin del mundo —o por el inicio de una nueva era— es quizá lo que nos acerca a los antiguos mexicanos y nos hace mirar sus creaciones con distintos ojos. Ya no vemos en ellas, como hace siglos, obras extrañas, bárbaras o maravillosas: se nos aparecen como los signos de un destino. Imagen cifrada de la catástrofe, estas obras nos muestran cómo mirar frente a frente las constelaciones y su movimiento. Pasamos del horror a la fascinación, de la fascinación a la contemplación. El arte es de nuevo el espejo del cosmos. . ."

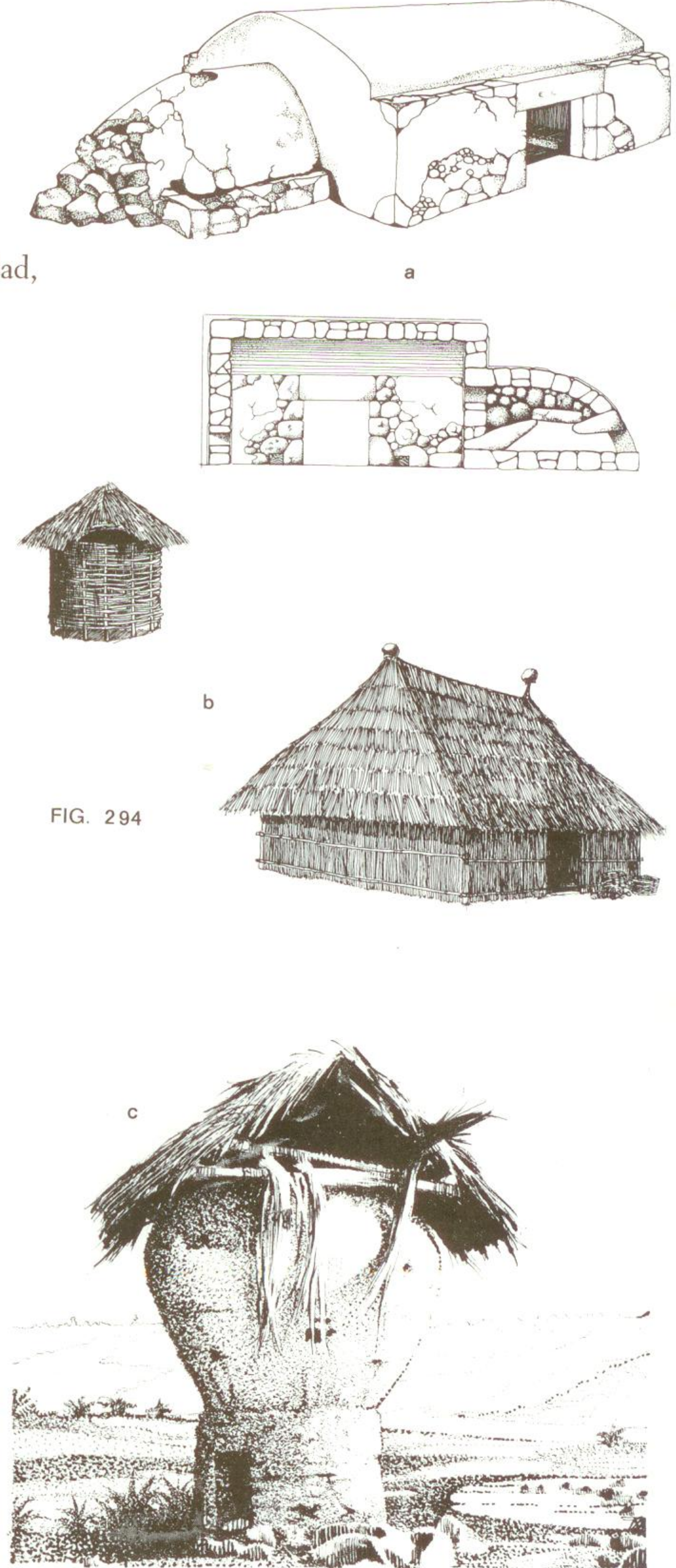
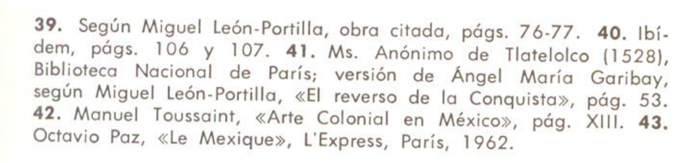


FIG. 294


39. Según Miguel León-Portilla, obra citada, págs. 76-77. **40.** Ibídem, págs. 106 y 107. **41.** Ms. Anónimo de Tlatelolco (1528), Biblioteca Nacional de París; versión de Ángel María Garibay, según Miguel León-Portilla, «El reverso de la Conquista», pág. 53. **42.** Manuel Toussaint, «Arte Colonial en México», pág. XIII. **43.** Octavio Paz, «Le Mexique», L'Express, París, 1962.

PERÍODOS CULTURALES	FECHAS	ZONA DEL OCCIDENTE DE MÉXICO	ALTIPLANO CENTRAL	ZONA DEL GOLFO DE MÉXICO	ZONA DE OAXACA	ZONA MAYA	ZONA DEL PACÍFICO Y ALTOS DE GUATEMALA	FECHAS
	−1800		VALLE DE MÉXICO					−1800
	−1700							−1700
PRECLÁSICO	−1600							−1600
INFERIOR	−1500			LOS OLMECAS				−1500
	−1400							−1400
	−1300							−1300
	−1200			REMOJADAS				−1200
PRECLÁSICO	−1100		TLATILCO			ÁREA CENTRAL MAYA O TRIÁNGULO MAYA CLÁSICO		−1100
MEDIO	−1000	MICHOACAN		LA HUASTECA	MONTE ALBÁN			−1000
	−900	CHUPÍCUARO GUERRERO						−900
	−800					RIO USUMACINTA		−800
	−700					EL PETÉN		−700
PRECLÁSICO	−600		TLAPACOYA Y CUICUILCO			RIO MOTAGUA YUCATÁN		−600
SUPERIOR	−500	COLIMA Y NAYARIT						−500
	−400							−400
	−300							−300
	−200		TEOTIHUACAN					−200
	−100							−100
PROTOCLÁSICO	0							0
	+100							+100
	+200	COLIMA		YUGOS HACHAS Y PALMAS				+200
CLÁSICO	+300							+300
TEMPRANO	+400							+400
	+500							+500
	+600			EL TAJÍN				+600
CLÁSICO	+700							+700
TARDÍO	+800		XOCHICALCO					+800
	+900	MICHOACÁN						+900
POSTCLASICO	+1000		TULA					+1000
TEMPRANO	+1100				MIXTECA			+1100
	+1100							+1100
	+1200		TENAYUCA					+1200
POSTCLÁSICO	+1300		TENOCHTITLAN					+1300
TARDÍO	+1400							+1400
	+1500							+1500



CUADRO SINÓPTICO. MAPA GENERAL DE MESOAMÉRICA. En el que sólo se han señalado los sitios arqueológicos considerados de mayor importancia en cualquiera de las grandes etapas evolutivas del arte prehispánico; la delimitación general por grandes áreas culturales, así como la de los extremos norte y sur de Mesoamérica, resulta por lo tanto arbitraria y obedece al sólo afán de simplificar y brindar claridad (dibujos de Ricardo Gabilondo, César Gallardo Mason, Gil López Corella, J. Jesús Zaragoza y Paul Gendrop).

Catalogación en la fuente

Gendrop, Paul
Arte prehispánico en Mesoamérica. -- 5a. ed. -- México : Trillas : UNAM. Escuela Nacional de Arquitectura, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, 1990 (reimp. 2004).
xvi 295 p. : il. (algunas col.) ; 27 cm.
Bibliografía: p. 277-283
Incluye índices
ISBN 968-24-3691-5

1. Arte precolombino - México. 2. Arte precolombino - América Central. I. t.

D- 709,728'G562a LC- F1435.3.A7'G4.3 230

Diseño tipográfico
EVERTO NOVELO

División Administrativa, Av. Río Churubusco 385,
Col. Pedro María Anaya, C. P. 03340, México, D. F.
Tel. 56884233, FAX 56041364

División Comercial, Calz. de la Viga 1132, C. P. 09439
México, D. F. Tel. 56330995, FAX 56330870

www.trillas.com.mx

Miembro de la Cámara Nacional de la
Industria Editorial. Reg. núm. 158

Primera edición 1970
Segunda edición, 1976
Tercera edición, 1979 (ISBN 968-24-0153-4)
Reimpresión, 1982
Cuarta edición, 1985 (ISBN 968-24-1838-0)
Reimpresiones, 1987 y 1988
Quinta edición, 1990 (ISBN 968-24-3691-5)
Reimpresiones, 1993 y 1998

Tercera reimpresión, junio 2004

Impreso en México
Printed in Mexico